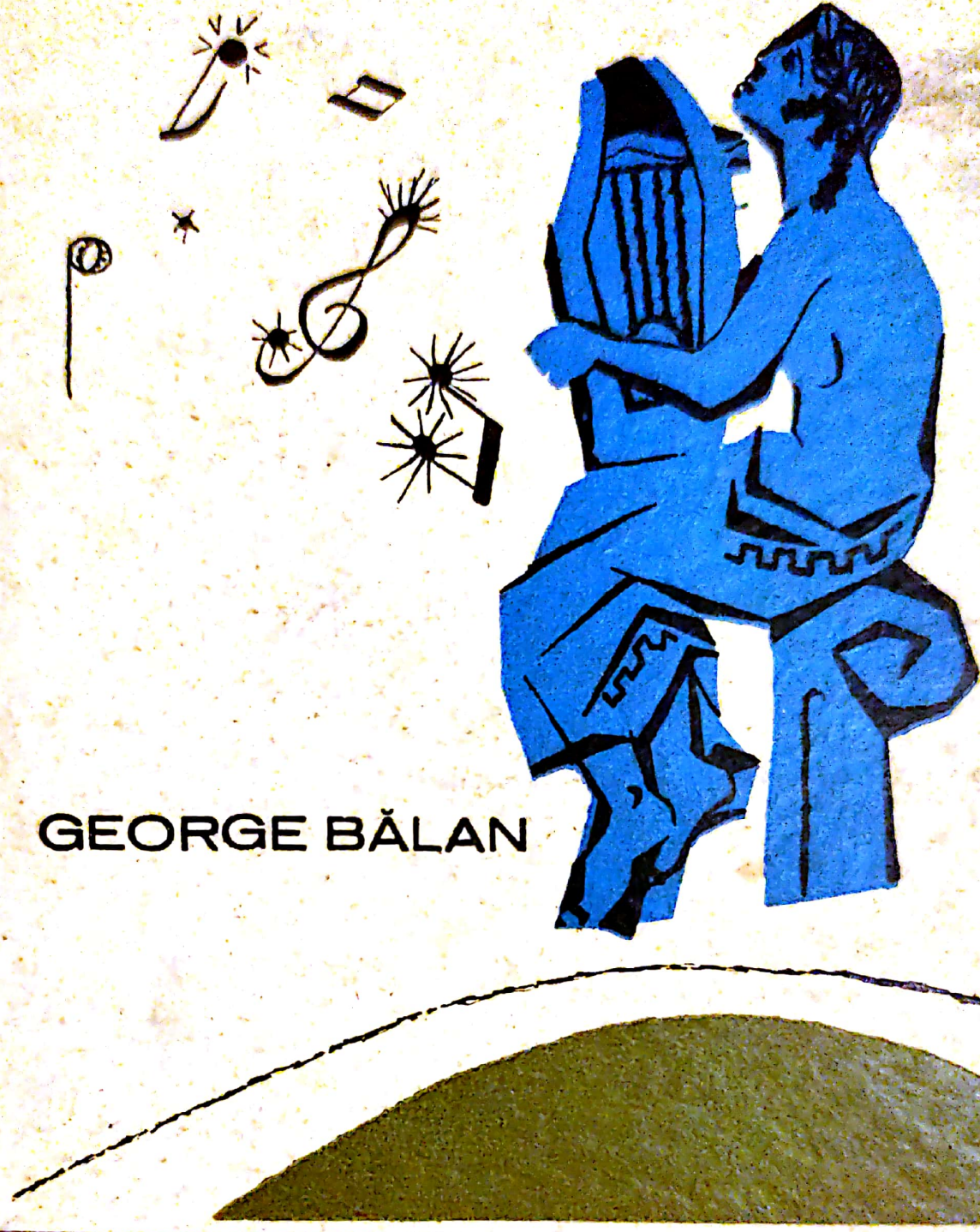




GEORGE BĂLAN

sensurile muzicii

GEORGE BĂLAN

sensurile muzicii

COMPOZITOR, INTERPRET, ASCULTĂTOR
o introducere în estetica fenomenului muzical

EDITURA TINERETULUI



CE-ȘI PROPUNE
ȘI CE NU-ȘI PROPUNE
AUTORUL ÎN ACEASTĂ CARTE

Să nu ne imaginăm că muzica a arătat dintotdeauna așa cum reiese din concertul lui Grieg sau simfonia de Ceaikovski, a căror reascultare face melomanului atîta plăcere. Dintre toate artele muzica a fost cea care a trecut prin cea mai radicală metamorfoză a conținutului și formelor ei. Comparînd Iliada și Muntele vrăjit nu veți constata deosebiri de concepție atît de radicale ca cele pe care vi le prilejuiește confruntarea unui Organum de Pérotin și a Poemului electronic de Varèse — lucrări despărțite prin mai puțin de un mileniu.

Muzica a străbătut într-adevăr o istorie zbuciumată, iar în ultimele două veacuri de-a dreptul amețitoare. Nu dispunea acum o mie de ani decît de o firavă linie melodică pe care călugării mănăstirilor franceze sau italiene o intonau într-un molcom unison: cîntecul gregorian. Timp de cîteva secole, acestei monodii (cîntare pe o singură voce) i se alătură treptat o linie melodică, și apoi alta, și după ea încă una, generînd astfel o dimensiune nouă a gîndirii muzicale — cea polifonică. Operele acestei vremi constau în principal dintr-o suprapunere de linii melodice, fiecare cu destinul și individualitatea sa. Început prin secolul al XI-lea, cu așa-zisa școală de la Notre Dame, procesul cristalizării polifoniei atinge apogeul în secolul al XVI-lea („epoca de aur a polifoniei”), grație îndeosebi măestrilor franco-flamanzi și celor italieni: Machaut, Ockeghem, Dufay, Lasso, Palestrina, Marenzio, Gesualdo sînt cîteva din personalitățile de vîrf

ale acestei evoluții. Debutînd sub semnul unui riguros conținut cultic, polifonia medievală și renascentistă face treptat incursiuni din ce în ce mai curajoase în domeniul inspirației realiste. Alături de genurile dominante ale mesei și motetului, se afirmă din ce în ce mai puternic madrigalul — expresie tipică a năzuinței spre umanizarea și laicizarea muzicii.

Preclasicismul (secolul al XVII-lea și primele decenii ale secolului al XVIII-lea) aduce o victorie hotărîtoare a inspirației laice asupra celei religioase, a conștiinței artistice asupra comandamentelor eclesiastice. Totodată, polifonia trece în umbră, făcînd loc unui alt mod de a gîndi muzica, bazat nu pe simultaneitatea și autonomia unor voci orizontale, ci pe suveranitatea unei voci principale, susținută de mănunchiul sunetelor sudate în acorduri verticale: stilul armonic. În strînsă legătură cu acesta se încheagă sistemul tonal major-minor ca axă a gîndirii muzicale, înlocuind modurile medievale, călăuzitoare în epoca dezvoltării polifonice a muzicii. Folosite pînă în timpul Renașterii doar pentru susținerea modestă a cîntăreților, instrumentele se emancipează și determină nașterea unor genuri pur instrumentale. Tot acum apare ideea contopirii cîntului vocal cu cel instrumental într-un cadru scenic: este opera, genul care avea să cîștige peste puțină vreme o uriașă popularitate. Mai ales școala italiană (Monteverdi, Corelli, Vivaldi) și cea franceză (Lully, Couperin) sînt cele ce definesc profilul preclasicismului. Pregătită de sinteza lui Bach și Haendel — doi mari muzicieni situați la răscruce de vremuri — epoca clasicismului (a doua jumătate a secolului XVIII-lea) desăvîrșește aceste tendințe grație îndeosebi cuceririlor școlii vieneze: Haydn, Mozart, Beethoven. Acum se elaborează formele arhitecturale de bază, se conturează, în ce au ele esențial, genuri ca sonata, simfonia, concertul instrumental, cvartetul, se definitivează structura orchestrei simfonice, așa cum o cunoaștem și azi.

Dominată la clasici de spiritul ordinii și echilibrului, concepția despre muzică dobîndește o dată cu romanticii

(anunțați chiar de Beethoven, acest „romantic al clasicismului”) un sens din ce în ce mai liric, mai dionisiac, mai liber. Construcția riguroasă a formei este treptat invadată și deci lărgită, transfigurată de preocupările descriptiv-evocatoare ale compozitorilor, cucerii de ideea programatismului. Inaugurat de Schubert și Weber, adâncit de Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, romanticismul ajunge la apogeul său în muzica lui Wagner, înfăptuitorul dramei muzicale. Este totodată și un moment de criză: frenezia autoexprimării atinge aici o vehemență amenințătoare, iar structura armonică a muzicii se vede aglomerată de cromatisme care umbresc ideea de centru tonal. Fenomen ce se intensifică în creația postromantismului (Mahler, Scriabin), culminând cu expresionismul primelor decenii ale secolului nostru. Exprimiind o criză morală care era a unei întregi societăți, muzica lui Schönberg dă frâu liber iraționalului și taie ultimele fire ce legau muzica de principiul tonal: se naște atonalismul. Încercînd să preîntîmpine pericolul anarhiei ce putea decurge de aici, Schönberg preconizează, pe ruinele vechii tonalități, instaurarea ordinii dodecafonice, constînd din organizarea muzicii pe baza seriei de 12 semitonuri. Propunîndu-și să atenueze rigoarea dogmatică și absolutismul noii metode, Alban Berg, discipolul lui Schönberg, face tentativa de a o integra concepției tradiționale. Mai radical decît maestrul său, Anton Webern caută, dimpotrivă, să purifice dodecafonismul de orice rămășiță a unor aluzii tonale. Intrată pe făgașul unor experimente pur formale, muzica este năpădită de un masiv val de constructivism. Spiritul webernian este luat după al doilea război mondial ca punct de pornire pentru o nouă evoluție, în cadrul căreia se încearcă estinderea ideii de serie la toate elementele limbajului (ritmuri, timbre, intensități) în vederea unei organizări seriale totale a muzicii.

Paralel cu aceste procese, generate de nevoia acută a înnoirii materiei sonore, dar dovedind o sărăcire a substanței umane a muzicii, o seamă de compozitori — în-

cepînd cam de la Debussy — urmăresc dezvoltarea limbajului muzical într-un spirit mai puțin radical și în contextul unor preocupări mai largi: menținerea legăturii cu necesitățile și problemele spirituale ale omenirii contemporane, cu marile tradiții ale muzicii. Este ceea ce-și propune să facă neoclasicismul, reprezentat prin Ravel, Stravinski, Hindemith; școlile naționale moderne cu Enescu, Bartók, Janacek, Szymanowski, care împletesc cuceririle tehnicii componistice evaluate cu sugestiile înnoitoare oferite de cîntecul popular; neumanismul occidental, care, cu toate limitele sale, legate de unele tendințe mistice sau pesimiste, a contribuit substanțial la apropierea muzicii de înțelegerea celor mulți (Honegger, Milhaud, Poulenc, Britten, Orff etc.); realismul socialist, această artă a marilor sinteze, luminate și încălzite de un umanism militant, arta unui Prokofiev, a unui Șostakovici, arta compozitorilor romîni contemporani.

Fenomene deosebit de interesante prilejuiește în domeniul experiențelor muzicale avîntul tehnicii electroacustice. Se încearcă valorificarea posibilităților artistice latente în zgomotele din realitate, precum și în sunetele produse pe cale artificială. Aflăte încă într-o etapă de tatonări, muzica concretă și electronică promit deja o ispititoare lărgire a ideii tradiționale de muzică (bineînțeles atunci cînd nu se transformă într-o sterilă extravaganță sonoră, ce face tabula rasa cu achizițiile preconcrete sau preelectronice ale muzicii).

Am schițat această metamorfoză multiseculară a muzicii, deoarece asupra ei nu vom reveni în cuprinsul lucrării și n-am fi vrut ca cititorul să parcurgă paginile ce urmează fără a avea, cît de cît, o viziune istorică a fenomenului muzical. Intenția noastră este de a desluși în toată această complicată și vertiginoasă evoluție aspectele mai stabile, mai calme, acelea care alcătuiesc fondul etern valabil al noțiunii de muzică. Fizionomia muzicii, pe care ne vom strădui să o conturăm, va fi însă mai profund și mai concret înțeleasă dacă cititorul va ține seama

de multitudinea formelor istorice ale acestei fizionomii. Este de altfel condiția fundamentală a formării unui gust muzical superior — adică multilateral, larg receptiv și ferit de subiectivism.

* *

Nu-l voi putea uita niciodată — căci mi-a rămas înfipt în memorie ca simbol al unei anumite mentalități — pe amicul care, nedumerit la ascultarea Simfoniei a IX-a de Beethoven, mi-a cerut cărți în măsură să-l ajute a se orienta în labirintul acestei muzici. Am izbucnit în hohote de râs: entuziasmul său avea ceva din comica naivitate a celui care vrea să învețe înotul, studiind teoria lui pe malul mării. Făcea parte din categoria, foarte numeroasă, a amatorilor de inițiere muzicală care nutresc iluzia că lectura unei cărți este suficientă pentru a-i face sensibili la o simfonie de Beethoven sau Brahms. Nu știu dacă amicul în chestiune mi-a urmat îndemnurile; ceea ce pot spune este că, redevenind serios, l-am sfătuit să asculte de cât mai multe ori și cu maximă concentrare muzica de care ar dori să se apropie, momentan inaccesibilă lui. Doar așa se poate aprinde în noi flacăra dragostei pentru sublimele frumuseți ale muzicii: sfărâmându-se de stînca perseverenței noastre, dificultățile întâmpinate cedează treptat, făcînd loc unei însușiri care îmbogățește și înnobilează sufletul — necesitatea irezistibilă de a ne impregna de muzică, de a trăi la tensiunea și pe culmile sentimentelor exprimate de un Beethoven sau Brahms.

De-abia din momentul cînd s-a creat o asemenea receptivitate, preocuparea pentru lectură, sau poate chiar pentru studiul problemelor estetice ale muzicii, își are rațiunea ei, devine rodnică. După ce zbuciumul, impetuositatea, elevația Simfoniei a IX-a te-au făcut să freameți, cunoașterea a ceea ce un Wagner, un Serov, un Romain Rolland au gîndit despre ea îți permite să-ți lărgești și să-ți adîncești imaginea asupra lucrării beethoveniene. Atracția pur afectivă pentru muzică se spiritualizează, capătă

un sens intelectual, devine un fenomen de cultură. Așadar, numai pe terenul dragostei pentru muzică, dragoste pe care ne-o formează frecventarea asiduă a muzicii însăși, poate încolți sămînța lecturii, a interesului teoretic. Încercăm prin cartea aceasta să întindem o mînă celor doritori a păși din faza sentimentală în cea reflexivă a înțelegerii muzicii.

S-ar putea înșirui o mulțime de gînditori și artiști care, pornind la definirea și explicarea muzicii, s-au trezit în fața unui univers de necuprins prin vastitatea și complexitatea sa. Cum să aduci la un numitor comun fenomene atît de diverse și contradictorii ca cele produse în spațiul istoric dintre Pérotin și Boulez? Oricît de obiectiv și atotcuprinzător te-ai strădui să fii, ești tot timpul urmărit de sentimentul că ai pierdut din vedere ceva, poate chiar esențialul. Și apoi cum să poți pretinde o caracterizare general valabilă a muzicii cînd fiecare — chiar muzicolog fiind el — are preferințele sale, din perspectiva cărora înțelege, definește, apreciază, ierarhizează. Ori de cîte ori, lăsîndu-ne prinși de tentația unei iluzorii infailibilități, înclinăm să dăm cu ușurință verdicte asupra operelor și compozitorilor din trecut și de azi, să ne amintim cît de mărginită este puterea înțelegerii individuale în fața eternului sfinx care este și va rămîne muzica. Numai din înmănuncherea atît de variatelor și adesea antagonicelor opinii personale poate rezulta o imagine capabilă a ne sugera ceva din infinitatea acestui univers.

Pe deplin conștient de propriile-i limite — căci felul său de a înțelege este tributar unei anumite experiențe și poartă amprenta unui anumit tip de gîndire — autorul nu-și propune decît să împărtășească și altora reflecțiile la care l-au împins dificultățile întîlnite pe drumul atît de sinuos și uneori abrupt spre frumusețile majore ale muzicii. Fără a năzui spre un acord total din partea cititorului, el nu urmărește decît să-i incite gîndirea, să-l îndemne la noi reflecții, poate mai apropiate de adevăr decît cele din aceste pagini.

Nu am inclus în sfera cercetării noastre cîntecul de mase, muzica ușoară, opereta: nu pentru că le-am pune pe un plan de inferioritate, ci pentru că, larg accesibile, ele nu ridică probleme complexe de înțelegere. Ori, lucrarea de față este menită să ușureze apropierea de ceea ce o anumită mentalitate numește muzică grea: simfonismul, opera, muzica de cameră.

Capitolul I

ÎNȚELEGEREA MUZICII: O TEHNICĂ ȘI O ARTĂ

Senzația derutantă a începutului. Când lumea muzicală în care trăiești se rezumă la șlagăre și operetă, primele întâlniri cu muzica dinafara granițelor acestei lumi sînt de obicei derutante și descurajante. Zadarnic încerci să descoperi un fir călăuzitor: totul pare o învălmășeală absurdă, care nu numai că nu-ți spune nimic și nu-ți produce nici o satisfacție estetică, dar devine la un moment dat insuportabilă.

Reacțiile diferă. Incultura și suficiența vor îndemna la respingere arogantă: ceea ce se dovedește a nu fi pe măsura gustului format la teatrul de revistă sau operetă este decretat „aiureală” sau muzică „de înmormîntare”. Prima întâlnire cu Muzica este în asemenea cazuri, probabil, și ultima. Procesul, de-abia început, se curmă.

La o ruptură asemănătoare ajung și cei care alunecă în extrema opusă a complexului de inferioritate: considerîndu-se iremediabil inapți să deslușească sensul unei simfonii sau sonate, ei își întorc definitiv fața de la această muzică și se mulțumesc cu măruntele bucurii pe care li le oferă *Volare*, *Marina* și *Twist again*. Nu le trece prin minte că înțelegerea muzicii simfonice sau de cameră se formează și se educă — ea nefiind nimănui dată ca un privilegiu înnăscut — tot așa cum pentru a-l înțelege pe Tudor Arghezi sau pe Marcel Proust străbați de-a lungul anilor un șir întreg de etape, începînd cu versurile și proza abecedarului, continuînd

cu basmul, trecînd apoi la literatura de aventuri, la importante creații ale beletristicii ș.a.m.d.

Mai sînt și cei cărora sfatul unui prieten inițiat sau propria înțelepciune le spune că șocul derutant al primelor întâlniri cu „muzica grea” este o dificultate proprie oricărui început: „*aller Anfang ist schwer!*” Unii dintre ei își amintesc că au încercat o senzație de același gen cînd au luat întîia oară în mînă *Cuvinte potrivite* sau *În căutarea timpului pierdut*, pentru ca revenind răbdător la aceste capodopere să descopere în ele frumuseți sublime. Nu este inerentă cunoașterii lovirea de obstacole pe care realitatea le pune în fața gîndirii noastre pentru a o obliga să i se adapteze și să devină astfel mai maleabilă, mai perspicace? Acești ascultători știu că dezamăgirea lăsată de primele audiții nu înseamnă incapacitate iremediabilă de a înțelege, că această rezistență momentană pe care o opune „materia sonoră” poate fi învinsă și depășită.

Același șoc, aceleași reacții reapar pe trepte superioare ale spiralei cunoașterii, cînd sîntem puși în fața unei muzici care nu intră în tiparele obișnuințelor noastre auditive. Cunoscînd pe Beethoven numai din simfoniile a III-a și a V-a ai toate șansele să rămîi consternat la prima audiere a unuia din ultimele cvartete; după cum, considerîndu-l pe Wagner ca un punct terminus al dezvoltării muzicii, nu vei putea să nu fii iritat de sonoritățile unei opere de Berg sau ale unei sonate de Prokofiev.

Berlioz evocă, într-unul din spumoasele sale foiletoane, reacția negativă pe care a prilejuit-o, chiar la admiratori ai lui Beethoven, audierea Cvartetului opus 131 în do diez minor — una din ultimele lucrări ale titanului. „Erau în sală vreo 200 de persoane care ascultau cu atenție religioasă. După cîteva minute începu să se manifeste un fel de neliniște în rîndurile auditoriului, să se vorbească pe șoptite, fiecare comunicînd vecinului cît îl plictisea muzica; în fine, incapabili de a mai ține piept unei asemenea oboseli, nouă zecimi din

asistență se ridicară, declarînd că este insuportabil, incomprehensibil, ridicul: «E lucrarea unui nebun, e total lipsită de rațiune»... etc. Doar cîțiva cerură liniște și, nu după mult, cvartetul se termină. Atunci rumoarea, atît de dificil stăpînită, izbucni fără menajamente; ajunseră pînă la a-l acuza pe organizatorul aceluia concert, d-l Baillot, că își bate joc de public, prezentînd asemenea extravagante. Cîțiva admiratori înfocați ai lui Beethoven deplîngeau timid pierderea rațiunii acestuia. «Este evident, spuneau ei, că mintea îi era tulburată; ce păcat! un om atît de mare!»...

Trebuie să precizăm că șocuri și reacții de felul acesta se întîlnesc nu numai la amatori, dar și la profesioniști (iar uneori amatorii dovedesc mai multă receptivitate decît profesioniștii, aceștia din urmă fiind adesea victime ale unor pseudoteorii care le osifică înțelegerea). Respingerea agresivă a noilor realități muzicale ce se oferă cunoașterii, renunțarea resemnată de a le explora, ca și dorința dîrză de a învinge obstacolul sonor și a-ți extinde sensibilitatea auditivă sînt atitudini pe care le întîlnim și la cei deja pătrunși în imperiul mării muzici. Senzațiile derutante ale începutului le retrăiești chiar și în această fază a înțelegerii.

F o b i a m u z i c i i m o d e r n e. Ni se pare deosebit de necesar a zăbovi asupra impresiei de derută pe care o lasă ascultătorului primele întîlniri cu muzica așa-zisă „modernă” (epitet foarte relativ și elastic, denumind o perioadă istorică variabilă, de la ultimii 7—8 ani la ultimele 7—8 decenii. Cultura și receptivitatea ascultătorului sînt cele ce hotărăsc clasicitatea sau modernitatea unei opere; se poate spune însă, cu anumită certitudine, că limita istorică inferioară pînă la care coboară ideea de stil modern o constituie de obicei muzica lui Debussy, adică începutul veacului nostru). În aceste împrejurări încearcă ascultătorul în cel mai înalt grad sentimentul că se află în fața sau, ceea ce e și mai exasperant, în mijlocul unui haos de sunete.

Totodată, mai ales în raport cu acest gen de muzică, atinge suficiența iritată culmea agresivității ei.

Muzica mai nouă poate să fie realmente de neînțeles din cauza ermetismului propriu unor curențe ce-și construiesc o originalitate artificioasă, ostentativ paradoxală. Nu însă aceste excese le avem în vedere când vorbim despre deruta încercată de ascultător, ci operele așezate pe solide tradiții, pe care însă compozitorii le dezvoltă conform noilor cerințe ale vremii. Când nu se exteriorizează în imprecășii furioase, această senzație este cît se poate de firească (să nu ne alarmăm, deci!), sonoritatea nouă supărînd mai întotdeauna auzul deprins cu anumite modalități de exprimare, instaurate prin repetare. Așa se întîmplă de regulă cu operele ce aduc accente novatoare (și cu cît este mai curajoasă înnoirea, cu atît și șocul este mai puternic), pentru ca, treptat, pe măsura intrării în repertoriu, ele să sune din ce în ce mai normal, să nu mai scandalizeze pe nimeni. Melomanul este cu atît mai expus unor asemenea experiențe, cu cît nici muzicienii nu sînt scutiți de șocul întîlnirii cu inovația îndrăzneată. Acesta era efectul produs asupra tînărului Prokofiev de prima audiție a baletului *Petrușka* de Stravinski și *Daphnis și Chloé* de Ravel: substanța tematică a acestor balete i se părea atît de „neobișnuită”, încît, pur și simplu — spunea el — nu o putea percepe ca atare...

O astfel de nedumerire este foarte tipică: constînd din neputința de a sesiza „temele” lucrărilor, ea întruchipează reproșurile pe care mai toți ascultătorii le fac muzicii noi, dificil de înțeles — „nu are melodie!”. Înclinați să identifice melodia cu aria din *Traviata* sau *Boema*, ei nu s-au deprins cu varietatea tipurilor melodice existente. Și apoi înfățișarea melodiei evoluează și ea o dată cu conținutul și limbajul muzicii: nu se poate vorbi despre melodie în abstract, în afara formelor ei concret-istorice. Nimeni nu s-ar gîndi să-i impute azi lui Beethoven carență melodică, dar tocmai aceasta era acuzarea pe care i-o aduceau contemporanii, deprinși

cu tipul *mozartian de melodie*. „Melodie! — iată strigătul de război al amatorilor, spune Schumann, și desigur o muzică fără melodie nu este o adevărată muzică. Să ne fie însă clar ce înțeleg ei prin melodie: ceva ușor de reținut, un ritm amabil. Mai sînt însă și alte feluri de melodii care-ți apar sub mii de forme diferite cînd îl parcurgi pe Bach, Mozart, Beethoven: vei fi atunci, sper, îndată sătul de monotonia a ceea ce se numește melodie, îndeosebi în operele italiene la modă.”

Reversul reproșului privind lipsa melodiei este constatarea abundenței disonanțelor. În limbajul amatorului, disonanța are o accepție peiorativă, semnificînd dizarmonie haotică. Disonanța este în realitate un element de bază al compoziției, fără el muzica n-ar putea să existe. Majoritatea covîrșitoare a sonorităților pe care le auzim în orice muzică țin de domeniul disonanțelor: acorduri ale căror componente se ciocnesc, producînd tensiunea ce dă muzicii forță de expresie. Tocmai din ingenioasa mînuire a disonanțelor își trag *Eroica* sau *Simfonia a IX-a* puterea de a ține pe auditor încordat, aidoma unui captivant spectacol dramatic. Nimănui nu-i va trece însă prin minte să facă o problemă din disonanțele beethoveniene. Acum un secol și ceva, lumea nu gîndea însă tot așa. Despre *Simfonia a III-a*, *Allgemeine musikalische Zeitung* din 7 aprilie 1805 scria astfel: „Sînt aici prea multe stridente și ciudățenii, ceea ce ne împiedică să urmărim ansamblul și ne face să pierdem orice sursă de coerență”. Iată cum întîmpina uvertura la *Fidelio* ziarul *Der Freimütige* din 11 septembrie 1806: „Toți experții imparțiali și iubitorii de muzică nutresc în unanimitate opinia că niciodată nu a fost scrisă o muzică atît de incoerentă, stridentă, confuză, supărătoare pentru urechi. Disonanțe dintre cele mai iritante urmează una după alta, generînd o armonie realmente oribilă”. Istoria se repetă. Comentînd *Simfonia a X-a* de Șostakovici, Iarustovski vorbea despre „disonanțe strepezite, crude, care iau pe alocuri aspectul unor exagerări naturaliste”, iar Rîjkin îi reproșa că „abuzează

de sonorități de o prea mare tărie și de disonanțe puternice".

Oricît ar părea de paradoxal, așa este: sîntem mai dispuși să acceptăm sonoritățile care exprimă sensibilitatea unor epoci apuse (ceea ce nu înseamnă că o simfonie de Beethoven sau Schubert nu exprimă și etern-umanul), decît pe cele ce exprimă pulsul acestei epoci, și deci al propriei noastre sensibilități. Redat cu excepțională intensitate de un Bartók, un Șostakovici, un Varèse, acest puls rămîne însă nesesizat, auzul înțelenit fiind refractar noilor sonorități. S-ar putea spune că, din punct de vedere muzical, asemenea ascultători aparțin nu acestor vremuri, ci unor secole trecute. A nu te smulge inerteiei, a nu-ți adapta înțelegerea muzicală noilor modalități survenite în muzică înseamnă a te hărăzi singur ridicolului celor indignați de disonanțele lui Beethoven.

C o n t e m p l a r e s e n t i m e n t a l ă . Treptat însă, atît de temuta muzică „grea” începe să surîdă celor ce nu s-au lăsat descurajați de senzațiile derutante ale începutului. Curgerea sonorităților strecoară în suflet o dulce înfiorare, sub al cărei impuls cugetul — intrat într-o stare de reverie — începe a vagabonda pe drumurile capricioase ale imaginației. Evident, ceea ce reține pe ascultător în această fază a înțelegerii muzicii este sumar și superficial: o vagă atmosferă psihologică, prin ceața căreia se întrezăresc din cînd în cînd crîmpeie tematice. Este însă mai mult decît reținea în faza totală derute, cînd totul îi părea haotic, lipsit de sens. Dacă această stare de nebuloasă emoțională este departe de a oglindi sensul real al operei, ea reprezintă totuși preludiul înțelegerii acesteia. În acest spirit descrie Marcel Proust atitudinea față de muzică a celebrului său erou Charles Swann din romanul *În căutarea timpului pierdut*. Ne aflăm în salonul doamnei Verdurin, unde se cîntă sonata pentru pian și vioară de Vinteuil (se pare că Proust se referea la sonata lui César Franck,

auzită de el într-un salon parizian în interpretarea lui George Enescu). Swann „distingea limpede o frază care se ridica timp de câteva clipe deasupra undelor sonore. Îi dăruise voluptăți neobișnuite, voluptăți a căror existență nu o bănuise pînă la auzirea acestei fraze și pe care numai ea ar fi fost în măsură să i le prilejuiască, și simțea pentru ea o iubire misterioasă. Cu ritmul său lent ea îl călăuzea din loc în loc, mereu altundeva, spre o fericire nobilă, de neînțeles și precisă. Și dintr-o dată, în momentul cînd această frază sosise, iar el se pregătea s-o urmeze, după o pauză de o clipă, ea își schimbă brusc direcția și, evoluînd într-o mișcare nouă, mai rapidă, mărunță, melancolică, neîncetată și blîndă, îl luă cu ea spre perspective necunoscute. Apoi dispăru. Dori cu pasiune să o revadă pentru a treia oară. Și ea într-adevăr reapăru, dar fără a-i vorbi mai clar, voluptatea încercată fiind chiar mai puțin intensă”. (Vol. I, Paris, 1954, p. 274.)

Preferințele melomanului sentimental se vor îndrepta desigur spre acele stiluri în care esența romantică a muzicii este insistent, ostentativ afirmată: Liszt, Grieg, Chopin, Donizetti, Verdi, Ceaikovski, Rahmaninov, cu alte cuvinte compozitorii ale căror opere aduc cantilene fredonabile, impregnate de generos lirism. Fără îndoială, Beethoven va obține cele mai largi sufragii prin impetuoșitatea irezistibil dezlănțuită a elanului său. Compozitorii mai rezervați în exteriorizarea lirică, de pildă un Bach, un Haydn, sau cei la care ideile melodice sînt mai sinuoase ori apar într-un context complex (un Bartók, un Honegger) nu vor figura printre preferații acestei categorii de melomani. (Aici, în această sentimentalitate naivă a atitudinii față de muzică, trebuie căutată originea născocirilor despre „cerebralitatea aridă” a lui Bach sau lipsa de melodie a muzicii moderne.) Dar nici în cadrul înclinării spre romantism, atît de proprie etapei incipiente, interesul ascultătorului nu este tot timpul susținut. Din Liszt, el va căuta *Rapsodiile* și *Preludiile*, mai puțin *Sonata în si minor* sau *După o lectură din Dante*; din Verdi va dori să asculte

Traviata și *Trubadurul*, mai rareori *Othello* și *Falstaff*; lucrările caracterizate prin expresia simplă, sumar elaborată, a unor afecte fundamentale îl atrag mai puternic decât cele ce exprimă nuanțat procese psihologice complexe; concepției simfonice îi va prefera melodia acompaniată. O oscilare asemănătoare a interesului se poate constata și pe parcursul urmăririi unei lucrări ce aparține repertoriului romantic. Slăbind în timpul secțiunilor dezvoltătoare, când armonia sau polifonia capătă o funcție predominantă, el se reaprinde în momentele de apariție integrală, omofonă și intens lirică a temei: în acest fel sînt de obicei ascultate concertele pentru pian de Grieg sau Schumann, Ceaikovski sau Rahmaninov, toată audiția reducîndu-se la nerăbdarea de a întîlni, într-un anumit loc al discursului muzical, melodia îndrăgită. Iar când această întîlnire în sfîrșit se produce, asistăm la fenomenul perspicace surprins de Schiller când spune: „Tot ce este mîngîietor întrunește majoritatea preferințelor; oricare ar fi zgomotul din sala de concert, este suficient să se cînte un pasaj sentimental, pentru ca dintr-o dată să se instaureze tăcerea și fiecare să devină atent. Pe toate figurile apare atunci expresia voluptății... ochii plini de lacrimile încîntării, gura întredeschisă, plină parcă de dorinți; întregul trup este străbătut de un dulce fior, respirația este rapidă și slabă — într-un cuvînt toate simptomele îmbătării”.

Fiorul emoțional, trezit de anumite stiluri muzicale în ascultătorul care se considera pînă mai ieri insensibil la frumusețile acestei arte, este indiscutabil un semn că el se află pe drumul cel bun. Mărginirea la această cețoasă reacție afectivă nu-l va duce însă prea departe. O simfonie, o sonată, un cvartet sînt încărcate de gînduri despre viață (și în aceasta constă rațiunea superioară de existență a oricărei capodopere!), pe care nu vei izbuti să le deslușești fără o participare intelectuală activă. Numai luminată de o asemenea participare poate vibrația emoțională deveni eficientă, revelatoare. Cîtă vreme

aşa ceva nu se produce, ea rămîne o elementară, hedonică desfătare, echivalentă treptei senzoriale a procesului de cunoaştere. Simţi muzica, nu o şi înţelegi. Şi cînd nu o înţelegi, însăşi perceperea ei afectivă este deficitară.

P l ă s m u i r i l e r e v e r i e i. Pierdut în contemplarea sa semisomnolentă, melomanul sentimental întrezăreşte prin ceaţa afectelor contururile unor viziuni fugitive. Reveria de care ascultătorul se lasă furat în timpul ascultării muzicii stimulează şi alimentează mai totdeauna zborul imaginaţiei spre ținuturi feerice, miraculoase. Iau naştere asociaţii asemănătoare acestora, sugerate lui César Birotteau de ascultarea finalului *Simfoniei a V-a* în do minor de Beethoven, în interpretarea renumitului Habeneck: „O zîină luminoasă se avîntă, înălţînd beţişorul. Se aude foşnetul perdelelor de mătase purpurie pe care le ridică îngerii. Porţi de aur sculptate ca cele ale baptisteriului din Florenţa se desfac pe țătînile lor de diamant. Privirea se pierde în privelişti splendide, cuprinde un şir întreg de palate minunate, de unde ies fiinţe de o natură superioară. Tămîia prosperităţii fumegă, altarul fericirii arde, un aer înmiresmat adie! Fiinţe cu zîmbet divin, înveşmîntate în tunici albe, cu marginile albastre, îţi trec uşor pe sub ochi, arătînd feţe supraomenesc de frumoase şi forme de o neasemuită fineţe. Din torţele amoraşilor care roiesc ies flăcări! Te simţi iubit, te simţi fericit, într-o fericire pe care o respiri fără s-o înţelegi, te scalzi în valurile acestei armonii care se revarsă, dăruind fiecăruia ambrozia pe care şi-a ales-o. Ți se topeşte inima, căci cele mai tainice dorinţe ți se realizează pentru o clipă. După ce te-a plimbat prin ceruri, vrăjitorul, prin profunda şi misterioasa tranziţie a notelor de bas, te cufundă din nou în mlaştina realităţilor reci, de unde te scoate cînd ești însetat de melodiile sale divine şi cînd sufletul strigă: Mai vreau!” (Balzac, César Birotteau, Bucureşti, 1959, p. 449.)

Urzirea visătoare a unor tablouri mintale nu reprezintă modalitatea cea mai potrivită și mai rodnică de a asculta muzică: îți scapă ceva — poate esențialul — din semnificația universală și frumusețea ei sonoră, de care nu devii conștient decât urmărind concentrat firul ideii muzicale, cu toate arabescurile, zigzagurile și ramificațiile sale. Nu putem totuși să nu recunoaștem că ne aflăm într-o fază evoluată: muzica spune ceva ascultătorului, și chiar dacă acest „ceva” poartă amprenta unor asociații mai mult sau mai puțin naive, situația este preferabilă perplexității încercată de auditorul căruia sunetele nu-i spun nimic.

Caracterul imaginativ-vizual al perceperii muzicii în această etapă îl face pe meloman deosebit de sensibil și receptiv la compozițiile însoțite de program literar. Este pentru el o mare satisfacție să identifice motivul glumeț-greoi al fagotului din *Petrică și lupul* cu figura bonomă a bunicului, sau să-și reprezinte, ascultând mersul grav al pianului în registrul inferior, catacombele sugerate de Musorgski în *Tablouri dintr-o expoziție*. Atracția programatismului n-are desigur în ea nimic negativ; ea devine discutabilă atunci când melomanul se arată înclinat — iar fenomenul e cât se poate de frecvent — să extindă mentalitatea programatică asupra înțelegerii întregii muzici: ar vrea ca, ascultând *Simfonia în re minor* de César Franck, să poată vedea desfășurându-se în imaginație un șir de evenimente în genul celor pe care i le oferise, de pildă, Berlioz în *Simfonia fantastică*. Cu o asemenea mentalitate însăși muzica programatică este înțeleasă în mod neadecvat. Stabilind că aici apare bunicul, dincoace ne aflăm într-o catacombă, iar acolo are loc un dans al vrăjitoarelor în noaptea de Sabat, ai sesizat doar latura exterioară, ilustrativă, anecdotică a muzicii, nu și sufletul ei. Când compozitorul își propune să sugereze astfel de imagini, expresia nu se rezumă la imitarea cutărui gest, cutărei întâmplări. Chiar descriptivă fiind, muzica — bineînțeles, dacă este vorba de o autentică creație — constă, mai presus

de orice, dintr-o expresie psihologică, generalizatoare, precum și dintr-o construcție sonoră specifică, cu o logică și o frumusețe intrinsecă. Toate acestea nu vor putea fi sesizate de ascultătorul obsedat exclusiv de întrebarea: ce se întâmplă aici? Cu atât mai mult atunci când o imaginație arbitrară și necultivată plăsmuiește viziuni care nu numai că nu corespund esenței muzicii, dar o caricaturizează: o fugă de Bach asociată cu adunarea soldaților pe câmpul de luptă, sau un cvartet de Șostakovici interpretat ca imagine a unei crime din gelozie. Unor asemenea plăsmuiri, mai răspândite decât s-ar crede, nu li s-ar potrivi decât cuvintele cu care Goya își intitulase o celebră gravură: „Somnul rațiunii naște monștri”.

Confuzia valorilor. Când atitudinea față de muzică este dominată de reveria agrementată de viziuni mai mult sau mai puțin arbitrare, nu poate fi vorba de o sigură decantare a muzicii autentice de cea falsă. Pura și simpla reacție emoțională nu poate genera o apreciere estetică cât de cât serioasă: valorile se cristalizează în urma unor procese profunde, comprehensibile doar unei inteligențe artistice superior dezvoltate. Lipsit de cele mai multe ori de luciditate autocritică, melomanul sentimental nu-și dă însă seama de slăbiciunea orientării sale axiologice. În naivitatea sa, el este convins că, dacă o compoziție impresionează agreabil auzul său needucat, aceasta este o muzică bună, muzică proastă fiind desigur aceea care nu încapă în tiparele sale auditive. „E frumos ce-mi place mie!” iată principiul care îi călăuzește pe unii ascultători în această fază.

Când ajungi însă într-o etapă avansată de înțelegere și apreciere a muzicii, te sperii și totodată faci haz de ceea ce considerai că este „frumos” sub impulsul bunului plac și în condiții de incultură muzicală. Te entuziasmai la auzirea unei noi simfonii scrisă à la Brahms sau à la Ceaikovski, admirându-i elocvența: nu-ți dădeai

seama că era o elocvență de împrumut (unii ar spune: de furat). Elogiai limpezimea și simplitatea unei lucrări pentru simplul motiv că îi puteai îndată fredona melodia, fără a te întreba dacă nu cumva, o dată cu această melodie, ți s-a injectat în conștiință și o doză de trivialitate. În fine, vedeai dramatism și forță acolo unde, în realitate, nu era decît o umflare bombastică, goală de idei, a sonorităților. Cum ar spune Saint-Saëns, erai stăpînit pe plan muzical de o mentalitate analogă cu cea a copilului care-și închipuie că a cunoscut suprema fericire dacă i se permite să se înfrupte dintr-un borcan de dulceață. Această exaltare a pseudovalorilor avea și un revers. O operă neconformistă, plină de originalitate și spirit novator, îți părea extravagantă, absurdă, ermetică. Dacă autorul nu urmărea succesul ieftin la care duce cu certitudine melodia siropoasă, ci respecta cerințele înalte ale artei el devenea suspect de aristocratism. O muzică al cărei autor nu dădea frîu liber sentimentelor, preferînd expresia reținută și construcția viguroasă, era fără prea multă ezitare asimilată intelectualismului și formalismului. Și așa mai departe. Exaltarea pseudovalorilor se împletea cu respingerea adevăratei arte. Nu vrem să spunem că în această fază, sentimentală și subiectivistă, a apropierii de muzică, totul este răsturnat cu capul în jos, că melomanul admiră doar muzica proastă și detestă toată muzica bună. Îl încîntă și autenticele capodopere — o *Eroică*, o *Patetică*, un *Imperial* — dar atracția pentru asemenea lucrări se împletește cu preferințe vulgare și antipatii neîntemeiate, ceea ce dă un aspect de conglomerat amorf gustului său estetic. În loc să se orînduiască într-o ierarhie obiectiv determinată, valorile sînt amestecate la un asemenea meloman într-un *pêle-mêle*. Însăși simpatia pentru *Eroica* sau *Patetica* este, în aceste condiții, dubioasă: poți oare spune că înțelegi cu adevărat noblețea și profunzimea mesajului beethovenian cîta vreme continui să te pasionezi după șlagăre cu viață efe-

meră? Cum spunea Enescu, nu poți iubi simultan Muzica și această muzică.

Numai o sensibilitate ghidată de o principialitate estetică solidă, cu alte cuvinte sensibilitatea cultivată, șlefuită și controlată de către gândire, numai ea se poate smulge confuziei valorilor, inerentă sentimentalismului și subiectivismului. Valoarea majoră și cea minoră, pseudovaloarea și nonvaloarea sînt idei cu temei real și nu poți dobîndi priceperea diferențierii lor decît prin examinarea aprofundată, intelectuală deci, a fenomenelor muzicale. Celor ce cred cu naivitate în principiul „e frumos ce-mi place mie”, li s-ar putea răspunde cu zicala populară: „nu tot ce zboară se mănîncă”.

R e v e n i r e a s t ă r u i t o a r e. Reveria de care ne lăsăm cuprinși ascultînd din cînd în cînd muzică în fotoliul din sala de concert sau de acasă, ca și cortegiul asociațiilor capricioase generate de torentul sonor alcătuiesc preistoria înțelegerii muzicii. Istoria acestui proces începe atunci cînd intervenția intelectului și voinței pune capăt ascultării sporadice și sentimentale: devenind conștient că muzica poate oferi mai mult decît o simplă și senzuală desfătare, melomanul se decide să întreprindă toate acțiunile care i-ar permite să pătrundă în interiorul lumii sunetelor, cunoscută pînă acum doar în aspectele ei exterioare, periferice. Nemulțumindu-se cu impresiile emoționale vagi lăsate de o singură audiție sau de audiții dispersate în timp, el va reveni perseverent, premeditat la opera din care reținea doar o discutabilă atmosferă generală. Cu atît mai îndîrjit va fi în perseverența sa față de acele compoziții care continuă să-i apară enigmatice, impenetrabile. Cînd iubești cu adevărat muzica, taina ascunsă de unele lucrări nu numai că nu te descurajează, dar te atrage magnetic, nedîndu-ți pace pînă nu găsești capătul firului. Îți dai seama că în autentică dragoste pentru muzică intră o doză de pasiune a cercetării; că bucuria încercată prin această perseverență strădanie de a descoperi sensul unei

lucrări este incomparabil mai adâncă, mai durabilă decât nebuloasa euforie prilejuită de un contact întâmplător și pur emotiv. Este ceea ce-l vedem făcând pe Hans Castorp, eroul *Muntelui vrăjit*, din clipa în care intuiește — la audiția organizată de doctorul Behrens — semnificațiile ascunse ale muzicii. Clipă subliniat marcată de Thomas Mann: „Ceva spunea în el: Stai, stai, atenție! Un eveniment! S-a întâmplat ceva cu mine! Se simțea năpădit de presimțirea cea mai precisă a unei iminente pasiuni, vrăji, iubiri”. În timp ce la ceilalți pensionari ai sanatoriului plăcerea primei audiții se dizolva imediat în indiferență, Hans Castorp, ca posedat, revenea insistent și pătimaș la discuri, ca jucătorul la jocul de cărți. „Târziu, după reuniunea de fiecare seară la stingerea zarvei, începea timpul său cel mai plăcut. Rămânea în salon sau revenea acolo pe furiș și asculta singur muzică până la orele înaintate ale nopții... Hans Castorp era singur, între cei patru pereți, cu lădița miraculoasă, cu efluviile încântătoare emenate de acest mic sicriu tăiat dintr-un lemn de vioară, de acest mic templu negru și mat, în fața ușii duble lângă care era așezat pe scaun, cu mâinile împreunate, capul pe umăr, gura deschisă, lăsându-se inundat de armonie.” Familiarizându-se cu cele câteva lucrări, el le îndrăgea și mai puternic, căci le deslușea mai bine contururile; orice afecțiune se intensifică atunci când este lucid justificată, când cel ce iubește se convinge că obiectul iubit merită dăruire. Revenind stăruitor la aceleași lucrări, Hans Castorp încerca desigur acel sentiment de limpezire pe care atât de bine îl descria Lunacearski: „....lată că asculți aceeași simfonie a treia oară: sunetele curg parcă pe drumuri construite dinainte, le recunoști, îți este din ce în ce mai ușor să te orientezi; logica lăuntrică, arhitectura muzicală a piesei se reliefează din ce în ce mai pregnant, rămân neclare doar anumite detalii. Cu fiecare nouă experiență aceste detalii se luminează și întâmpini întreaga piesă ca pe o veche cunoștință; îți este ușor să o percepi, auzul îți șoptește parcă tot ceea ce va urma, îți amintești

tot ceea ce a răsunat și domină întreaga simfonie. Acum această lume de sunete ți se pare armonioasă, ușor de înțeles, îți mîngîie auzul și în același timp îți trezește în suflet o întreagă și complexă gamă de sentimente, pentru că în aceste sunete recunoști bucuria, mîhnirea, dorul, avîntul îndrăzelii". (În lumea muzicii.)

Revenirea stăruitoare privește nu numai cutare sau cutare operă care, des vizitată, își dezvăluie sensurile, dar și muzica în ansamblul ei. Cu cît va fi mai continuu contactul, cu atît mai puține vor fi misterele descurajante pe care sîntem înclinați să le atribuim stilurilor mai rar frecventate. Contactul permanent cu muzica este însă deschizător de perspective numai dacă melomanul evită înțepenirea preferințelor sale la cîteva titluri sau cîteva autori. Cînd revii neconținut la aceleași și aceleași lucruri, înțelegerea muzicii degenerază treptat în sclerozare a gustului. De aici, perplexitatea, adesea agresivă, a celor puși în fața unor stiluri care au stat în afara limitatelor lor preocupări. Rodnică poate fi numai revenirea neconținut împrăștiată. Nu cred că poate exista satisfacție mai înaltă ca aceea a descoperirii noii lumi sonore pe care o reprezintă pentru un meloman stilul ce-i era pînă ieri necunoscut; ceea ce face pasionantă existența muzicală a unui meloman este tocmai această perpetuă descoperire, legată de conținutul mereu înnoit al revenirilor sale la muzică. Șostakovici povestește cum, pe vremea studenției, la un examen de sfîrșit de an, Glazunov i-a pus în față o simfonie pentru a o descifra la patru mîini împreună cu un coleg. După ce au terminat, li s-a pus întrebarea dacă știu ce lucrare este. Cei doi au recunoscut cu oarecare jenă că nu știau. Glazunov a exclamat atunci: „Ce fericiți sînteți, tinerilor! Ce multe lucruri frumoase și interesante mai aveți de învățat în viitorul vostru. Este *Simfonia a II-a* de Brahms"... (Sovetskaia Muzîca, nr. 9 din 1962.)

Concentrare intelectuală. Nu este de loc lipsită de importanță starea lăuntrică a melomanului în

timpul ascultării muzicii. Pot să te scalde ore și zile întregi valurile muzicii lui Bach sau Mozart: dacă ea servește doar ca fundal pentru alte preocupări, această ascultare absentă este total lipsită de eficacitate. Unii au convingerea că pe un fundal muzical pot lucra mai cu spor; e posibil, într-adevăr, ca munca să fie stimulată, dar înțelegerea muzicii nu are nimic de câștigat de pe urma unei asemenea metode. Oricât ai asculta în acest fel, nu ajungi mai departe decât melomanul care se cufunda din când în când în euforicele sale reverii. În plus, riști să-ți tocești sensibilitatea și să anihilezi prospețimea auzului, păstrarea și cultivarea acestor calități presupunând nu ascultarea unor cantități mari de muzică, ci o ascultare *calitativă*, posibilă numai grație profunde concentrări intelectuale.

Concentrare intelectuală — iată una din condițiile *sine qua non* ale pătrunderii de la periferia senzorială spre miezul spiritual al operei, de la sonoritate la sens. Dacă este de neconceput să urmărești altfel o piesă sau un film decât încordându-ți la maximum spiritul, de ce nu și-ar păstra această cerință valabilitatea și în cazul ascultării muzicii? Cât de des este însă ea nesocotită de cei cărora li se pare foarte firesc ca la transmiterea radiofonică a unei opere să facă lectură sau să vorbească la telefon, întrerupându-și eventual ocupațiile când se cântă aria preferată: „La donna e mobile” sau „Adio del passato!” Fără a mai vorbi despre lipsa de respect pentru ideea de creație, care implică eforturi dureroase și aspirații nobile, ne vom mărgini să spunem că o asemenea atitudine este total neprielnică înțelegerii muzicii. Drumul spre inima operei trece prin starea de ascuțită veghe intelectuală pe care ascultătorul și-o impune prin autostăpânire și încordarea atenției. Veghe care, îndreptînd toate puterile noastre spirituale spre mesajul compozitorului, ne smulge oricăror tentații ale mediului. Numai astfel poate fi sesizat și urmărit acel fir tematic conducător care ne dezvăluie logica construcției muzicale. Un exemplu sugestiv de concentrare interioară și

abstragere de la tot ce se petrece în jur ni-l oferă George Sand, evocînd felul cum Mickiewicz asculta muzica lui Chopin: „Se aude soneria, Chopin tresare și se întrerupe. Strig servitorului că nu sînt acasă pentru nimeni. — Ba da, spune Chopin, pentru el ești acasă. — Dar cine e? — Mickiewicz. — O, desigur. Dar de unde știi că este el? — Nu știu, dar sînt sigur: tocmai mă gîndeam la el. — E într-adevăr Mickiewicz. Strînge afectuos mîinile și se așază repede într-un colț, rugîndu-l pe Chopin să continue. Și acesta își reia cîntul: este sublim. Dintr-o dată servitorul apare îngrozit: arde casa! Mergem să vedem. Focul izbucnise în dormitorul meu, dar nu luase proporții catastrofale. Îl stingem cu ușurință. Ocupația aceasta ne absoarbe totuși o oră întreagă, după care ne întrebăm: «Ce o fi cu Mickiewicz?» Îl strig, dar el nu răspunde; revin în salon, dar el nu este acolo. Ah! ba da, iată-l în colțul unde-l lăsasem. Lampa s-a stins, dar n-a băgat de seamă; am făcut mult tărăboi la doi pași de el, dar n-a auzit nimic, nu s-a întrebat de ce îl lăsasem singur. De altfel nici n-a știut că este singur. Îl asculta pe Chopin și a continuat să-l asculte.” (*L'art de la musique*, antologie, Paris, 1961, pp 300-301.)

Produs al unui act de gîndire care se consumă la cea mai înaltă temperatură spirituală, opera compozitorului reclamă din partea ascultătorului o atitudine echivalentă: numai punîndu-și la contribuție toată capacitatea de concentrare va putea el înțelege imboldul care i-a făcut pe un Beethoven sau Șostakovici să-și compună simfoniile, cvartetele, sonatele.

Deslușirea structurii muzicale. Despre o pătrundere în esența operei — pătrundere care să dea melomanului mai mult decît îi dă impresia aproximativă prilejuită de o audiție fugitivă, întâmplătoare — nu poate fi vorba decît atunci cînd începi să-ți dai seama de orînduirea internă a elementelor acesteia. Rostul revenirilor stăruitoare și al concentrării intelectuale este tocmai de a clarifica ascultătorului felul cum

compozitorul își organizează exprimarea mesajului; doar așa își va putea el face o imagine adecvată, precisă asupra mesajului însuși.

Deslușirea structurii muzicale a operei este un proces foarte complex, cu multe fațete, dar se poate spune cu certitudine că esența lui constă în sesizarea ideilor tematice, descifrarea caracterului lor și relațiilor dintre ele, urmărirea transformărilor la care sînt supuse. În fața efortului perseverent, impresia inițială că opera este un labirint se risipește treptat, făcînd loc constatării că structura ei este de fapt foarte simplă: o piesă de durată a 10—15 minute (un poem simfonic, o mișcare de sonată, concert sau simfonie) nu are, de obicei, la bază sau mai mult de 2—3 teme, pe a căror prelucrare compozitorul își clădește întreaga construcție sonoră. Numai că ele trebuie descoperite, și descoperirea lor nu e posibilă fără participarea activă a ascultătorului. Profilul ideilor tematice ne schițează deja o imagine a lumii spirituale ascunse în operă: cele două teme duioase, intime, cantabile și tema puternic ritmizată, cu accente pasionate și energice din prima parte a concertului pentru vioară de Brahms conțin în germene problematica întregii lucrări — confruntarea echilibrată și generatoare de armonie a celor doi poli ai sufletului uman: contemplarea visătoare și voința activă, feminitate și virilitate. Între ideile muzicale ale unei lucrări pot exista înrudiri revelatoare: motivul „destinului” din prima parte a *Simfoniei a V-a* de Beethoven reapare și în Scherzo-ul lucrării, semnificativ integrat altei teme (iar ascultătorul mai experimentat îi va descoperi originea în prima parte a *Appassionatei*, unde acompania amenințător, în bași, temele sonatei); după cum tema „bucuriei” din finalul *Simfoniei a IX-a* poate fi presimțită în unele intonații ale mișcărilor anterioare. Nu mai puțin revelatoare sînt contrastele tematice, accentuate uneori pînă la conflictul violent, cum se întîmplă cu tema generos revărsată a iubirii și tema colțuroasă, brutală a vrajbei din fantezia *Romeo și Julieta* de Cea-

kovski sau cu tema largă a reculegerii solemne și tema capricioasă, strălucitoare a voluptății din uvertura la *Tannhäuser* de Wagner. Intrată în vîltoarea acțiunii muzicale, tema ajunge să-și modifice structura și conținutul într-o măsură atît de mare, încît se transformă uneori în antipodul imaginii inițiale: prin desfigurarea grotescă a conturului melodic tema faustiană din prima parte a simfoniei *Faust* de Liszt devine în final tema sarcastică a lui Mefistofel; tema luminoasă a patriei din prima parte a *Simfoniei a VII-a* de Șostakovici devine, după înfricoșătorul episod al invaziei, temă a tînguiri și apăsării, printr-o modificare asemănătoare — de astă dată în sens depresiv — a liniei melodice, supusă de autor unei intense cromatizări. Și așa mai departe. S-ar putea scrie tomuri întregi despre tematismul muzicii, dar credem că și cele cîteva aspecte menționate sînt suficiente pentru a-l convinge pe cititor că urmărirea lucidă a ideilor muzicale este indispensabilă unei juste înțelegeri a conținutului. Încordarea solicitată de opera muzicală este poate mai mare decît cea necesară urmării unui spectacol dramatic sau unei lecturi: „evenimentele” tematice se pot produce simultan, în virtutea dimensiunii polifonice a gîndirii muzicale. Aria *Von den Stricken meiner Sünden* din *Patimile după Ioan (Johannes-Passion)* de Bach se arată în aparență foarte simplă prin transparenta ei structură vocal-instrumentală: altista, două oboaie și cembal. Cînd constați însă că fiecare din aceste componente desfășoară o linie melodică proprie — și nici una nu e lipsită de importanță! — îți dai seama că simplitatea ascunde o complexitate ce necesită din partea melomanului cea mai concentrată ascultare.

Deslușirea structurii tematice este de obicei însoțită de dobîndirea a ceea ce se numește sentimentul formei: conștiința alcătuirii arhitecturale a operei. Viziunii cețoase de altădată începe să-i ia treptat locul imaginea construcției riguroase care organizează materialul tematic. Nu există operă haotică decît în mintea auditorului

necultivat: în realitate, compoziția muzicală este rezultatul unui efort de a orîndui ideile — motive, teme, serii — într-un mod semnificativ, dictat de specificul mesajului, și ascultătorul se va apropia de intențiile intime ale compozitorului în măsura în care va descoperi particularitățile artei acestuia de a-și structura exprimarea. Presupunînd că lucrarea audiată este un ciclu — adică o succesiune de mai multe mișcări — el va începe prin a-și explica de ce compozitorul a recurs la un anumit număr de părți, înșiruindu-le într-o anumită ordine. La o primă audiere, cvartetul opus 131 în do diez minor (cel care indignase pe contemporanii lui Berlioz) poate părea inform melomanului neavizat: părțile se înlanțuie una după alta fără oprire, separate doar de o imperceptibilă respirație, ceea ce derutează pe auditorul obișnuit cu pauzele dintre mișcările unei simfonii sau sonate clasice. Mesajul lui Beethoven era însă de o așa natură, încît nu permitea segmentarea și cerea să fie redat ca un torent neîntrerupt de energie și imagini. Pentru a-și putea limpezi sensul concepției beethoveniene, ascultătorul trebuie deci să descopere granițele nevăzute ce separă una de alta cele șapte mișcări, ca pe tot atîtea scene ale unui poem dramatic. Orînduirea lor îi va apărea ca dezvoltare gradată, dar și sinuoasă, a unei idei specific beethoveniene — reflexia ca izvor al forței: 1 adagio meditativ; 2 un allegro tineresc; 3 parte intermediară; motive poruncitoare și o frază de implorare; 4 variații policrome pe o temă suavă; 5 presto dinamic, de populară robustețe; 6 mișcare lentă de reculegere; 7 un allegro al impetuoșității eroice. În alt fel înțelegi muzica beethoveniană cînd, depășind faza unei percepții nebuloase, nediferențiate, deslușești articulația dintre aceste mișcări-scene și îți clarifici organizarea arhitectural-dramaturgică a ciclului. Înțelegerea va progresa proporțional cu pașii înainte pe care-i faci în precizarea structurii formale a fiecăreia din mișcări. Observi că și în cuprinsul unei singure mișcări există secțiuni, mai mult sau mai puțin evident delimitate; că în unele

din aceste secțiuni ideile muzicale sînt enunțate, iar în altele dezvoltate; că și în acest cadru limitat pot apărea contraste, uneori chiar foarte puternice, între subdiviziunile arhitecturale. Cu alte cuvinte, la o ascultare concentrată, lucidă, analitică, opera muzicală ni se revelează ca un edificiu uimitor de minuțios construit; ne dăm seama că ea n-ar putea produce asupra noastră o impresie puternică fără o asemenea organizare a structurii care, deși de obicei ignorată, acționează ca o forță invizibilă asupra conștiinței ascultătorului. Cu o superioară claritate ni se conturează însă sensul muzicii cînd ajungem să-i descoperim și aceste articulații interioare, lăsînd în urmă imaginea desfășurării confuze, din care distingeam doar răzlețe motive și vagi dispoziții afective. Nu este lipsit de importanță dacă bunăoară partea de mijloc a ciclului — *Andante ma non troppo e molto cantabile* — o percepi ca pe o învolburare de ritmuri și armonii sau ca pe o succesiune de șapte variații distincte ale unei melodii date, care revine în încheiere patetic transfigurată: în cazul din urmă îți dai seama că această parte de mijloc reflectă ca într-o oglindă structura de ansamblu a ciclului. Constați, la o examinare și mai scrupuloasă, că, sub raportul tempo-ului, orînduirea variațiilor reproduce, în linii esențiale, ordinea celor șapte mișcări ale cvartetului. Deslușind organizarea extrem de riguroasă a acestei muzici, ce i se înfățișează, la primul contact, ca un amețitor vârtej de imagini, ascultătorul devine conștient de natura contradictorie a gândirii lui Beethoven, atît de profund caracterizat de Lunacearski ca „romantic al clasicismului și clasic al romantismului”.

Se înțelege de la sine că toată această pătrundere a ascultătorului în structura tematică și arhitecturală a operei — singura cale pe care-i poate aprofunda mesajul — depinde într-o mare măsură de nivelul culturii muzicale a celui ce audiază. Multora li se pare nefiresc a condiționa înțelegerea muzicii de cunoștințele ascultătorului: muzica trebuie să fie accesibilă tuturor, spun

ei, uitînd că n-ar putea să înțeleagă nici măcar un basm de Ispirescu fără a st p ni cel puțin alfabetul  i gramatica  i că pentru a se bucura de un roman al lui Thomas Mann sau al lui Camil Petrescu i se cere un uria  fond literar aperc ptiv.  n virtutea cărei logici trebuie muzica să fie înțeleasă ( i încă dintr-o dată, pretind unii) fără cuno tin e elementare privind alfabetul, morfologia  i sintaxa acestei arte? Ajuns pe această treaptă a evolu iei sale, melomanul   i dă seama că diletantismul este pentru el un balast în dorința de a se  n l a spre culmile muzicii  i nu  ov ie să-l arunce (deși pentru a azv rli acest balast se cer considerabile eforturi).  nsu irea no iunilor esen iale despre elementele muzicii în  coala de cultură generală va culmina prin dob ndirea deprinderii de a urmări o partitură, mijlocul cel mai eficace de orientare în complexul cu o aparență at t de labirintică al sonorit  ilor. Mai este nevoie să spunem c t de importantă  i utilă poate fi practicarea muzicii într-o formă sau alta — oric t de modest — de către meloman? Chiar dacă nu va putea c nta mai mult dec t o sonatină de Mozart sau Haydn, această nepreten ioas  realizare interpretativă  i va permite să simtă muzica dinlăuntrul ei, să-i trăiască pulsul, să vibreze la unison cu compozitorul. Bine, vor replica unii, dar asta înseamnă antrenarea ascultătorului pe drumul profesionalismului. Da, chiar a a — vom răspunde — pentru că despre o autentică  n elegere a mesajului componistic poate fi vorba doar atunci când intri în atmosfera preocupărilor creatoare ale muzicianului.  n afara acesteia nu există dec t presupuneri, mai mult sau mai puțin arbitrare, pe care un examen serios al operei le poate nărui ca pe un castel de c r i de joc.

I n f o r m a r e c u l t u r a l  . Strădania ascultătorului de a desluși structura operei, p trunz nd pe această cale spre miezul spiritual al muzicii, d  roadele cele mai bogate atunci c nd se grefează pe o informare multilaterală privitoare la implica iile istorice, lite-

rare, biografice ale acelei opere. Cunoașterea lor lărgeste perspectiva înțelegerii, creează în meloman un fundal intelectual care-i permite să întrezărească în desfășurarea sunetelor semnificații ce nu se dezvăluie unui examen pur muzical al temelor sau formei.

Se oferă atenției noastre, spre pildă, o lucrare programatică — să zicem suitele *Peer Gynt* de Grieg. Muzică larg simpatizată: pe buzele cui nu întâlnești măcar faimosul cântec al lui Solveig? Poate că numai „La donna e mobile” ar rivaliza cu el în popularitate. Și totuși pentru cei mai mulți cântecul lui Solveig, dansul Anitrei sau plînsul Ingridiei sînt doar melodii plăcute, prea puțini gîndindu-se a le corela cu acele idei, sentimente, conflicte, imagini în legătură cu care le-a gîndit Grieg. Muzica își are, fără îndoială, autonomia ei și trebuie înțeleasă în primul rînd în structura sa imanentă, dar plasarea ei într-un context cultural va îmbogăți perceperea ascultătorului. Cîntecul lui Solveig va căpăta pentru el noi dimensiuni, iar abstracția muzicală va deveni o imagine vie din momentul cînd melomanul, prin lectura dramei ibseniene, își va clarifica identitatea literară a personajelor și va fi proiectat minunatele melodii ale lui Grieg pe fundalul zbuciumatei existențe a rătăcitorului *Peer Gynt*. Byron ne va ajuta să înțelegem mai bine ce a vrut să spună Berlioz în *Harold în Italia* sau Ceaikovski în *Manfred*, iar cunoașterea pieselor lui Goethe, *Egmont* și *Coriolan*, este, dacă nu indispensabilă, cel puțin deschizătoare de noi orizonturi în înțelegerea uverturilor omonime ale lui Beethoven.

Un grup foarte important de cunoștințe este acela ce gravitează în jurul genezei opere muzicale. Aflarea împrejurărilor care au prezidat la compunerea ei conferă melomanului o prețioasă superioritate față de cei ce se mărginesc la perceperea auditivă a opere: este o cheie care îi poate permite să descopere conținutul concret de viață al opere, mai ales atunci cînd acesta pare învăluit în generalitatea uneori echivocă a limbajului sonor. *Simfonia a VIII-a* de Șostakovici va apărea auditorului

neavizat ca expresie a unui tragism nedefinit, a unei ciocniri apocaliptice între umanitate și o forță oarbă distrugătoare; altfel — mai viu, mai plastic — vor arăta imaginile născute în conștiința ascultătorului care știe că această lucrare a fost gândită în 1942—43, sub imperiul marilor suferințe cunoscute de poporul sovietic, în vremea când agresorul hitlerist, pîrjolind în cale totul, ajunsese pînă la fluviul Volga. Gama cunoștințelor privitoare la nașterea unei opere este foarte variată: de la necazul pentru bănuțul pierdut, care i-a smuls lui Beethoven renumitul *Rondo a capriccio*, opus 129, pînă la influența ideilor schopenhaueriene asupra *Tristan-ului* wagnerian, adică de la împrejurarea concretă (uneori anecdotică) de viață, pînă la climatul spiritual al epocii compozitorului. Cărțile despre istoria muzicii și marii compozitori oferă în această privință un material bogat melomanului: nu-i rămîne decît să se deprindă a se orienta spre cele scrise cu inspirație și originalitate.

Extrem de prețioasă pentru înțelegerea complexității muzicii este cunoașterea opiniilor care se ciocnesc în jurul aceluiași fenomen muzical — curent, personalitate, operă. Numai așa ia naștere în mintea melomanului acea efeverscență care-i permite să-și dea seama că muzica este un adînc fără fund, că aprecierea ei trebuie să reprezinte un act plin de răspundere, o căutare înfrigurată a adevărului, incompatibilă cu rostirea pripită a unor sentințe. Cercetînd, de exemplu, literatura prilejuită de muzica lui Stravinski, el se găsește adesea în fața unor situații pe care un spirit rectilin și superficial le-ar considera nefirești, cum ar fi aprecierea *Simfoniei în trei mișcări*. Invocînd dinamismul ritmic al lucrării, Robert Siohan (*Stravinsky*, Paris, 1959, p. 134) vede în ea „o operă capitală... care se înalță ca un nou pisc în mijlocul producției lui Stravinski. Avem în ea unul din produsele cele mai perfecte ale genului. Căci nu mai este vorba aici de o simplă copie, de o pastişă care se mulțumește să reproducă aparențele materiale, ci de o nouă încarnare

ă unui același principiu generator (adică principiul dinamismului — n.n.)". Pentru ca Antoine Goléa, invocând schematismul devitalizat al muzicii, să o prezinte ca pe o „caricatură tragică și măreață a lui «Sacre», muzică funebră pentru moartea unui muzician, chiar acela care a compus-o, pentru a se uita pe sine însuși și a se face uitat de univers. Această lucrare ar putea fi testamentul lui Stravinski, Ugolino al muzicii, mîncîndu-și propriii copii". (*Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, 1954, p. 29.) Melomanului călit la focul ascultării muzicii, al lecturii și reflecțiilor asemenea contradicției nu i se par însă nefirești: vede în ele expresia complexității contradictorii și infinite a realității muzicale și, extrăgînd din fiecare ceea ce poate fi considerat germene rațional, știe să ajungă la o concluzie proprie. Intrat prin lecturi în vîltoarea disputelor muzicale, care alcătuiesc o imensă literatură, el nu se pierde, ci găsește aici un excelent stimul pentru gîndire. Numai pe această cale își poate ascultătorul da seama că Stravinski, ca oricare mare compozitor, nu e reductibil la o formulă (cum ar vrea spiritele simpliste), personalitatea lui conturîndu-se din interferența unor multiple și divergente tendințe, dintre care unele sărăcesc muzica de emoționalitate, iar altele îi infuzează un curent de vivacitate ritmică.

Cercetînd izvoarele literare care i-ar putea îmbogăți viziunea, ascultătorul nu trebuie însă să uite nici o clipă că rostul lecturilor este de a-l face să înțeleagă mai profund, mai creator, mai personal marile capodopere și stiluri. Dacă lectura devine scop în sine, înăbușind dorința, nevoia de a asculta muzică, ea încetează să mai corespundă adevăratei sale meniri. Melomanul care, în căutarea iubirilor neîmpărtășite ale lui Beethoven, a uitat de *Patetica* sau *Appassionata*, și-a pierdut calitatea de meloman: a devenit un șoarece de bibliotecă.

Muzica, obiect al reflecției. A ajuns de nerecunoscut melomanul nostru sentimental și visă-

tor: eforturile neobosite de a pătrunde spre esență, de a-și clarifica impresiile, de a-și lărgi orizontul, eforturi alimentate de iubirea sinceră a muzicii, au făcut din el un auditor reflexiv și lucid, căutător febril al sensului sunetelor. Dulcea și difuz colorata reverie a lui César Birotteau sau a lui Hans Castorp a făcut loc privirilor concentrate și scrutătoare ale tânărului Adrian Leverkühn — eroul din *Doktor Faustus* — pe care Thomas Mann ni-l arată urmărit pînă la obsesie de finalul din Cvartetul opus 132 în la minor de Beethoven, pe care se străduiește chinuitor să-l definească: „Este agasant, pentru ca să nu spun îmbucurător, că muzica — cel puțin această muzică — conține lucruri pentru care, oricît ai vrea, nu poți găsi în tot vocabularul un epitet caracteristic sau chiar o combinație de epitete. În toate aceste zile mi-am bătut capul pentru a mi le imagina. Este cu neputință să găsești un echivalent pentru spiritul, ținuta, atitudinea acestei teme. Căci sînt în ea multe atitudini. Tragică, îndrăzneță? Încăpățînată, emfatică, proiectîndu-și elanul spre înălțimile sublimului? Nu e asta! «Splendid» — n-ar fi desigur decît o capitulare. Ajungi în cele din urmă la eticheta obiectivă, indicația: «Allegro appassionato», care mi se pare cea mai acceptabilă”. (Ed. franceză p. 206.)

Numai devenind obiect al reflecției ascultătorului își dezvăluie muzica înaltele ei semnificații. Mărginindu-se la reacția emoțională pe care o încearcă, de obicei ceros, pe parcursul audiției, melomanul sesizează doar aspecte afective disparate, care nu se încheagă într-o viziune superioară și organică. Atunci cînd însă opera continuă să răsune în el și după ce sonoritățile s-au stins, incitîndu-i gîndirea, punîndu-i probleme, ascultătorul descoperă cu uimire că în sunete se află ascunse sensuri a căror existență n-o bănuise, percepția senzorial-afectivă neputînd coborî pînă la ele. Pentru a înțelege cu adevărat cvartetul opus 132 de Beethoven este neîndestulător să constați, operativ și nemijlocit, că o parte este misterioasă, sumbră și dramatică, alta vioaie

și glumeată, iar finalul încheie optimist lucrarea. Acestea sînt impresii echivalente treptei spontan-senzoriale a cunoașterii, pe care trebuie să le depășești dacă vrei să ajungi la esența concretă a operei. Acest pas îl poți face alternînd revenirea stăruitoare la operă cu reflecțiile asupra ei; intri astfel în etapa cunoașterii elaborate, nemijlocite, raționale — singura capabilă să ne ducă la generalizare, să ne apropie de esența fenomenului. Numai așa a putut Romain Rolland să definească acest cvartet ca dialog patetic între un nou Oedip și un nou sfinx care îi barează eroului drumul cu întrebări fatale. Interpretare desigur discutabilă, dar care spune totuși mai mult și merge mai departe decît constatarea plate privitoare la dramatismul primei părți, forma de scherzo a părții secunde ș.a.m.d., constatări ce dau la iveală o carență flagrantă a reflecției.

Emoția muzicală nu numai că nu slăbește de pe urma acestei intervenții clarificatoare a gândirii, dar se îmbogățește; prin ramificațiile trimise în numeroasele regiuni ale spiritualității vine o sevă substanțială ce alimentează trăirea afectivă a ascultătorului. Intelectualizat, sentimentul este mai puternic decît: afectul confuz și orb. Vibrația ascultătorului care a meditat îndelung asupra muzicii ascultate este incomparabil mai intensă, mai amplă, mai profundă decît reacția emotivă a melomanului închis în cercul strîmt al impresiilor de moment.

Spiritualizarea înțelegerii muzicii. Cultivîndu-și activ felul de a asculta și înțelege, melomanul se debarasează treptat de sentimentalismul naiv și populat de tot felul de plăsmuiri al copilăriei sale muzicale, atitudinea sa față de această artă căpătînd tot mai distinct semnele unei trăiri spiritualizate. Nemaifiind îmboldit și nemaismîțind nevoia să-și acompanieze audiția cu tablouri imaginative, să atribuie sonorităților funcții onomatopeice, auditorul a ajuns să perceapă muzica la un nivel evoluat de generalizare, mult mai adecvat specificului acestei arte. Dacă în faza

Înțelegerii descriptive a discursului sonor el era înclinat să extindă programatismul (și încă unul ilustrativ înțeles) asupra tuturor genurilor muzicale, acum va manifesta tendința opusă de a înțelege chiar și operele programatice sub semnul independenței expresive a muzicii, al caracterului ei universal-uman: nu simte nevoia acută de a cunoaște semnificația concret-programatică a sonorităților, iar atunci când o află, se folosește de ea nu ca de un fir călăuzitor, ci ca de un mijloc de a colora mesajul spiritual sugerat de sunete. Ba chiar unora, compozițiile însoțite de aluzii la cutare peisaj, cutare personaj, cutare eveniment, cu alte cuvinte compozițiile a căror capacitate de generalizare este circumscrisă le vor trezi un sentiment de insatisfacție.

Un exemplu caracteristic pentru procesul de spiritualizare a înțelegerii muzicii îl găsim în însemnările făcute de Baudelaire după ascultarea preludiului la *Lohengrin* de Wagner. „Mi-aduc aminte — spune el — că de la primele măsuri m-am aflat sub stăpânirea uneia din acele impresii fericite pe care aproape toți oamenii cu imaginație le-au cunoscut, grație visului, în somn. M-am simțit eliberat de lanțurile gravității și am regăsit prin amintire extraordinara voluptate a înălțimilor. Mi-am reprezentat apoi involuntar starea de desfătare a unui om cuprins de o mare reverie într-o singurătate absolută, dar o singurătate cu un imens orizont și cu o amplă lumină difuză; imensitatea fără alt decor decât ea însăși. Senzația următoare a fost aceea a unei clarități mai vii, a unei intensități de lumină care creștea cu asemenea repeziciune, încât nuanțele oferite de dicționar n-ar fi de ajuns pentru a exprima această creștere mereu renăscândă de ardoare și strălucire. Atunci mi s-a cristalizat ideea unui suflet ce se mișcă într-un mediu luminos, a unui extaz alcătuit din voluptate și cunoaștere, planînd deasupra lumii naturale și departe de ea.” Baudelaire este conștient de caracterul spiritualizat al felului cum a ajuns să perceapă muzica. El opune această idee despre preludiul la *Lohengrin* interpretărilor care deslușeau în muzica

wagneriană imagini ce aduc potirul sfânt sau un templu plin de miresme divine: „Reveria mea, spune el, este mult mai puțin ilustrată de obiecte materiale: este mai vagă, mai abstractă.” (*L'art romantique*, Paris, 1924, pp. 215—216.)

Nu trebuie să se înțeleagă că în mintea unui ascultător evoluat nu mai iau naștere imagini. La mulți melomani fantezia continuă să-și urzească viziunile și în condițiile unei culturi muzicale superioare, dar aceste viziuni au căpătat acum un alt conținut decât aveau în perioada impresionistă a ascultării muzicii: s-au spiritualizat și ele. Eliberate de arbitrar și ilustrativ, ele surprind și sugerează cu plasticitate esența artistică a muzicii ascultate. Când Heine îl definește pe Berlioz ca „o privighetoare colosală, o privighetoare mare cât un vultur așa cum trebuie să fi fost în lumea primitivă”, el sintetizează în această imagine unele din cele mai tipice caracteristici ale stilului berliozian: suavitatea lirismului, atât de straniu asociată cu vastitatea ciclopică a dimensiunilor, vastitate cu aparență de infirmitate.

Viziunile plăsmuite de o sensibilitate muzicală cultivată se caracterizează așadar prin forța lor generalizatoare și definitorie, prin adecvarea lor sugestivă la muzica evocată. Este o deosebire esențială între imaginea lui Heine și porțile de aur ale baptisteriului din Florența întrevăzute de César Birotteau, eroul lui Balzac, în finalul *Simfoniei a V-a* de Beethoven.

Gustul și temeiurile sale obiective. Experiența ascultării și aprofundării muzicii îl învață, printre altele, pe meloman că frumosul, valoarea nu sînt categorii aflate la discreția bunului său plac: ele depind de gradul în care gîndirea și expresia compo-nistică (sau interpretativă) corespund cerințelor superioare ale artei și pot fi apreciate obiectiv numai de către ascultătorul care se ridică la înălțimea acestor cerințe. Iată ce este gustul în sensul nobil al cuvîntului.

nu în cel trivializat al părerii subiectiviste, arbitrare, extravagante.

A-ți educa gustul înseamnă a căpăta perspicacitatea necesară diferențierii unei muzici izvorâte din necesitatea imperioasă a autoexprimării de aceea al cărei autor n-are nimic de spus. Un ascultător cu gustul cultivat nu poate fi înșelat de straiele fastuoase pe care le etalează unele simfonii agrementate de autorii lor cu sonorități asurzitoare, coruri spectaculoase, finaluri apoteotice; el își dă imediat seama de sărăcia interioară a unei asemenea muzici și spune, asemenea personajelor unei cunoscute povești: regele e gol!

A-ți educa gustul înseamnă a te deprinde să te orientezi cu siguranță spre muzica al cărei inedit o distinge de pseudomuzica locurilor comune și împrumuturilor neasimilate. Nu te vei lăsa impresionat de compozitorul a cărui principală pricepere constă în a mînuî formule, intonații, fraze, scheme de uz curent, cu atât mai mult dacă acestea provin din muzica unor celebri înaintași. Îl vei supune ridicolului așa cum făcea Schumann cu acei epigoni în a căror muzică putea întrezări... doar perucile lui Haydn și Mozart, fără capetele pe care acestea ședeau. Îți este acum limpede că a crea înseamnă a făuri ceva nerostit în trecut și tinzi spre expresia originală, așa cum floarea caută soarele atunci cînd buruienile vor s-o acopere. Este stilul, acea capacitate de a spune ceva personal și a ieși astfel din anonimatul producțiilor componistice și interpretative lipsite de identitate.

A-ți educa gustul înseamnă, de asemenea, a te obișnui să reacționezi negativ la orice manifestare a vulgarității și platitudinii, conștient că arta autentică este de neconceput fără o elevație a gândirii. Melodiilor cu iz de flașnetă sau crîsmă, sentimentalismului siropos sau agresiv prin care unii compozitori încearcă să smulgă sufragiile unui public necultivat le vei întoarce spatele cu dispreț. Ce artă poate fi aceea care se tăvăleşte prin alcovuri și duhnește a local?

A-ți educa gustul înseamnă, în sfârșit, a deveni în stare să deosebești o elaborare artistică măiestrită de simplismul primitiv al producțiilor cîrpăcite. Format la școala marilor maeștri ai muzicii, știi cît de minuoasă era preocuparea lor pentru desăvîrșirea formală și soliditatea arhitecturală a operei și nu poți să nu consideri ridicolele îngăimări muzicale ale celor ce nu sînt capabili decît să pună cap la cap cîteva melodii de dubioasă inspirație.

Consistența, stilul, noblețea, măiestria au devenit principii fundamentale ale autenticei frumuseți în urma experienței multiseculare a muzicii: nu au rămas în memoria omenirii decît operele care au satisfăcut într-o măsură sau alta aceste cerințe, iar capodopere s-au dovedit cele ce li se conformau într-un grad superior. Gustul nu este decît adaptarea perceperii și judecății noastre estetice la normele impuse de procesul obiectiv al selectării valorilor. După cum vedem, am lăsat departe, în urmă, suficiența aceluia „e frumos ce-mi place mie”, ca și aroganța cu care refuzam să luăm în seamă pe cei ce ne atrăgeau atenția asupra acestei suficiențe și cărora le fluturam în față faimosul „de gustibus non disputandum”...

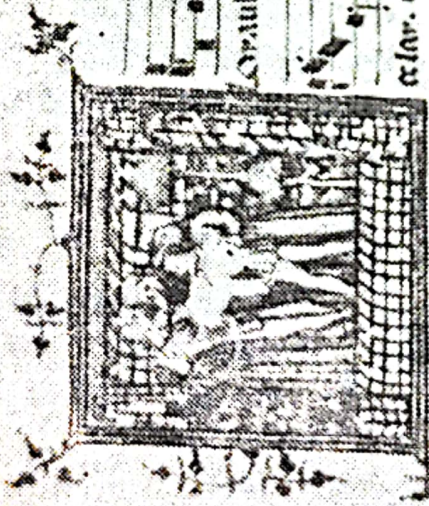
Atracția frumuseților majore. Faza cea mai evoluată a cultivării gustului începe atunci cînd ascultătorul devine capabil să distingă în șirul neîntre-rup al munților pe care istoria muzicii îi înlanțuie acei Everești din vîrful cărora privirile îmbrățișează totul; ridicat deasupra masivilor care, oricît ar fi fost de măreți, îi ofereau o arie limitată de cuprindere, el vede acum desfășurîndu-se întregul lanț și își dă cu limpezime seama de raporturile reale ale înălțimilor, de copleșitoarea infinitate a peisajului. Înclinăm a crede că tabloul muzicii universale i se va clarifica sim-țitor melomanului din momentul cînd și-l va reprezenta prin prisma acestei imagini a unui nesfîrșit lanț muntos, cu o nesfîrșită diversitate de altitudini, dominate de

piscuri ce par să atingă bolta cerească, piscurile azurului și zăpezilor eterne. Ajuns pe aceste piscuri, el va putea să aprecieze la justa însemnătate și valoare toate stilurile care i se perindă prin față, entuziasmându-se în măsura și în felul adecvat fiecăruia din ele.

Aceste vîrfuri, țintă supremă a oricărei educații muzicale conștiente și ascendente, sînt operele în care consistența, originalitatea, noblețea, măiestria, indestructibil înmănunchate, capătă aureola unei superioare problematice umane.

Expresie a tot ce este mai profund și mai sublim în om, ele reprezintă frumusețile majore ale muzicii; ne putem face o idee concretă despre ele pătrunzînd în lumea cu grave și învăluitoare rezonanțe a unor capodopere ca: *Messa Nostre Dame* de Machaut, *Matthäus-Passion* (Pasiunile după Matei) de Bach, *Requiemul* de Mozart, *Simfonia a IX-a* de Beethoven, *Tristan și Isolda* de Wagner, *Cîntecul pămîntului* de Mahler, *Simfonia a VII-a* de Bruckner, *Pelléas și Mélisande* de Debussy, *Oedip* de Enescu. Sînt lucrări care pun probleme, adesea destul de complexe, auditorului neexperimentat, dar care, o dată însușite, răsplătesc cu prisosință efortul de a înțelege. Satisfacția celui ce înfruntă muntele este cu atît mai intensă cu cît sînt mai mari obstacolele pe care trebuie să le învingă pentru a ajunge în vîrf, iar voluptatea supremă o cunosc numai cutezătorii care se cațără pe stînci sfidînd abisul.

Nu am inventat această comparație alpină. Ea a revenit adesea sub condeiul unor mari scriitori, ca bunăoară Gorki sau Tolstoi; aceștia și-au dat seama că muzica, departe de a fi o cîmpie plată, are un relief extraordinar de divers, ale cărui înălțimi variază după gradul de însemnătate umană a conținutului exprimat; că unii compozitori redau aspecte mai izbitoare, mai exterioare ale vieții, în timp ce alții pătrund pînă în adîncurile universal-umane ale existenței, dezvăluind atitudini fundamentale și esențe pure; că unele compoziții



Et d'adonc les lars qu'il se marchoient.

Deulces que pour ne delai. Deult sans delai. Que fait un lay. Et pour
celay. Comme sur ce qui me lie. En amour tout si me marie. Que

mon vint. Et tant com vint. mon sans oster en la lullie. Aion les cuer point ne lullie.

Dame wile. Que counte l'achet lie. Le mien tout l'amen et nomie. Toruse vie. Et l'amen

menue. Dont se l'ame. En le grand corps n'et un veie.

Guillaume de Machaut

pot fi înțelese fără prea mare efort, în timp ce altele necesită o intensă participare a ascultătorului.

Semnificativ: atât la Tolstoi, cât și la Gorki numele lui Bach apare ca simbol al supremei elevații muzicale. Judecată ce concordă cu aprecierea făcută de numeroși muzicieni — Enescu, Casals, Furtwängler — asupra muzicii lui Bach, în care au văzut chintesența a tot ce poate fi mai nobil și mai profund în arta muzicală. Vom înțelege însă adecvat sensul unei asemenea aprecieri numai dacă, evitând s-o circumscriem la personalitatea lui Bach, vom întrezări în ea idealul de frumusețe pe care muzica lui Bach îl întruchipează: obiectivitatea, luminozitatea, universalitatea lirismului. Trăirea sufletească, întotdeauna puternică, este la Bach stăpînită, purificată și înnobilită de o gândire lucidă, dar totdeauna intens umană, deoarece înclină nu spre intelectul rece, ci spre înțelepciunea generoasă. Ideal estetic și etic care, deși realizat de Bach cu geniu inegalabil, a atras într-o măsură sau alta pe mulți compozitori ai timpurilor vechi sau mai noi. Sensul mai general al reflecțiilor lui Tolstoi și Gorki este așadar acesta: frumusețile cele mai înalte ale muzicii sălășluiesc în operele scăldate de razele unui suflet armonios, echilibrat și senin („Așa este Bach, spunea Gorki: limpede ca cristalul, strălucitor...”). Liniștea măreață degajată de asemenea opere — indiferent dacă pe fondul lor se profilează surîsul primăvărat al lui Mozart, gravitatea solemnă a lui Bruckner sau îngîndurarea melancolică a lui Enescu — nu este cu nimic mai puțin substanțială decât involburarea muzicii străbătute de pasiuni furtunoase: apele liniștite sînt adînci.

Familiarizarea noastră cu valorile atât de diverse și multicolore ale muzicii capătă, așadar, un sens ascendent numai în măsura în care ea tinde, urcînd treaptă după treaptă, să ne apropie de acest Olimp al frumuseților majore. Devenim conștienți de această scară a valorilor mai ales atunci cînd facem cunoștință cu o operă a cărei superioară spiritualitate ne înalță deasupra

mentalității muzicale ce ne dominase pînă în acel moment. Moment perspicace surprins în amintirile lui Gounod, cînd compozitorul vorbește despre revelația pe care a însemnat-o pentru el, admiratorul înfocat al lui *Othello* de Rossini, contactul cu *Don-Juan*-ul mozartian: „Audiția lui *Othello* de Rossini scormonise în mine fibrele instinctului muzical; dar efectul pe care îl producea în mine *Don Juan* avea o semnificație profund diferită și de o cu totul altă anvergură. Raportul dintre aceste două impresii avea în el ceva asemănător cu ceea ce trebuie să simtă un pictor care ar trece dintr-o dată de la contactul cu maeștrii venețieni la acela cu Rafael, Leonardo da Vinci și Michelangelo. Rossini mă făcuse să cunosc beția voluptății pur muzicale. Mozart făcea mai mult. Acestei bucurii, atît de complete din punct de vedere exclusiv muzical și senzorial, i se adăuga, de această dată, influența atît de profundă și pătrunzătoare a adevărului expresiei unită cu frumusețea perfectă”. (*Mémoires d'un artiste*. Paris, 1896, pp. 57-58.)

Ar greși cititorul care ar vedea în această idee a existenței unor valori majore o discriminare menită să arunce umbră asupra unor stiluri sau genuri muzicale. A recunoaște „supraomeneasca” frumusețe (parafrazîndu-l pe Lenin) a *Artei fugii*, a *Appassionatei*, a lui *Parsifal* nu presupune cîtuși de puțin, ca reciprocă obligatorie, ponegrirea rapsodiilor lui Liszt, operelor lui Rossini sau concertelor lui Paganini. Oare existența Everestului, Kazbekului și Mont Blancului știrbește prin ceva splendoarea Caraimanului și Ceahlăului? Dar chiar poezia cîmpurilor nesfîrșite și farmecul dealurilor molcome au ceva de suferit prin compararea cu crestele semețe ale munților? Totodată însă trebuie să recunoaștem că a nu vedea decît linia dreaptă a șesului și protuberanțele pitice ale colinelor înseamnă să-ți limitezi considerabil orizontul. Și nu numai cel geografic, dar și cel spiritual.

De la intoleranță spre receptivitate. Îndrăgirea muzicii începe adesea sub semnul

pasiunilor unilaterale, pasiuni nereceptive sau intolerante pentru muzica ce nu se încadrează în tiparele idealului pe care ni l-a format frecventarea anumitor stiluri. Sînt fără sfîrșit înfățișările acestei intoleranțe a gustului unilateral cultivat și neajuns la maturitatea înțeleaptă, generoasă, larg receptivă a dezvoltării sale. Adoratorii operei italiene l-au respins (și mulți dintre ei continuă să-l respingă) pe Wagner ca pe „un neamț aiurit și extravagant, care a inventat niște teorii himerice pentru a întoarce cu josul în sus toate legile artei și, în scopul confirmării utopicelor sale născociri, ne oferă operele sale pe jumătate mediocre, pe jumătate absurde”. (Caracterizare formulată de A.N. Serov, care, în marea dispută dintre wagnerieni și italienizați, lua partea celor dintîi.) Wagnerienii și-au avut și își au și ei fanaticii lor: aceia pentru care — cum spune Saint-Saëns — „muzica nu exista înaintea lucrărilor lui Wagner sau, mai precis, nu exista decît în stare embrionară. Wagner a fost cel care a ridicat-o pe culmea artei. Sebastian Bach, Beethoven și cîteodată Weber au anunțat venirea acestui Mesia: valoarea lor este de aceea ca precursori. Cît despre ceilalți, ei nu mai contează. Nici Haendel, nici Haydn, nici Mozart, nici Mendelssohn n-au scris o notă suportabilă; școala franceză, școala italiană n-au existat niciodată. Cînd ascultă o altă muzică decît aceea a lui Wagner, figura wagnerianului exprimă un dispreț profund, dar orice producție a maestrului, de ar fi ea chiar baletul din Rienzi, îl cufundă într-o stare de exaltare greu de descris”. Dar cîte aspecte nu capătă acest spirit de intoleranță: în numele sobrietății artei clasice și moderne, unii declară romantismul insuportabil de dulceag; în numele bogăției emoționale a romantismului, alții învinuiesc muzica contemporană de cerebralitate; de dragul lui Bach și Mozart sînt nimiciți Ceaikovski și Rahmaninov ș.a.m.d.

Unilateralitatea intolerantă este o boală a copilăriei muzicale (ceea ce nu înseamnă că ea nu poate fi întîlnită și la vîrste înaintate, atunci cînd evoluția muzicală nu a

ținut pasul cu evoluția generală a organismului, a intelectului). După ce a suit cea mai mare parte a urcușului ce duce spre pisc, melomanul constată inutilitatea, sterilitatea, ba chiar ridicolul acestor dispute. Ce a rămas din renumita ciocnire dintre partizanii lui Wagner și partizanii lui Brahms care își negau reciproc idolii? A rămas doar amintirea unei naive, donquijotești încăierări care — la acel moment al istoriei — putea să fie evitată dacă „combatanții” și-ar fi amintit de disputele dintre adepții operei „buffa” și cei ai operei „seria” sau dintre beethovenieni și rossinieni, dispute a căror lipsă de rațiune fusese deja demonstrată de către viață. Melomanului care a cutreierat, însetat de cunoaștere, în toate direcțiile vastului imperiu al muzicii, i-a devenit limpede absurditatea contestării unui stil de dragul sau în numele altui stil. El a devenit conștient că fiecare fenomen muzical înzestrat cu o anumită originalitate își are farmecul său specific și că unul din secretele înțelegerii constă în a ști să iei de la fiecare compozitor sau curent frumusețea inedită pe care o aduce, nelăsându-ți receptivitatea întunecată de eventualele laturi discutabile sau poate chiar evident negative ale acelei muzici. Ajuns într-o etapă avansată de cunoaștere și înțelegere, acolo unde întrevede cu limpezime frumusețile majore ale muzicii și își dă lucid seama de ierarhia valorilor, melomanul este mai puțin ca oricând intolerant. El zîmbește filozofic în fața spectacolului pe care îl oferă luptele alimentate de fanatism și idolatrie (ambele, vlăstare trufașe ale inculturii), deoarece s-a ridicat deasupra lor: a învățat să se bucure de tot ce-i poate oferi muzica, descoperind izvorul de încântare tocmai în diversitatea, adesea contradictorie, a formelor ei. Unilateralitatea intolerantă a copilăriei muzicale a făcut la el loc receptivității vast-cuprinzătoare a maturității (care poate considerabil devansa maturitatea biologică dacă auditorul își cultivă perseverent gustul și își lărgeste neconținut orizontul cunoașterii). Ajungând să te identifice cu frumusețile majore ale muzicii din

toate timpurile, dobîndești implicit acel universalism al înțelegerii care-ți permite să vibrezi nu numai la Bach, Mozart, Debussy sau Webern, dar și la o rapsodie de Liszt, o arie de Puccini, un cîntec al lui Modugno — universalism străin melomanului dispus să asculte doar muzică în genul rapsodiei lui Liszt, ariei lui Puccini sau cîntecelor lui Modugno.

P e r s p e c t i v ă c o n t e m p o r a n ă . Printre prejudecățile de care cultivarea perseverentă îl eliberează pe meloman este și fobia muzicii moderne. Deslușind structura și pătrunzînd în mesajul specific acesteia, el constată cu plăcută uimire că un cvartet de Bartók sau o simfonie de Honegger, departe de a năruia fundamentul tradițional al muzicii, continuă și dezvoltă principiile clasice de gîndire, adaptîndu-le bineînțele noilor necesități, așa cum Beethoven transfigurase în sens modern tiparele mozartiene sau Wagner supusese unei prelucrări asemănătoare tehnica beethoveniană. Cu puțin efort (de care are, de altfel, nevoie și pentru a înțelege un cvartet de Beethoven sau o simfonie de Brahms, desigur dacă vrea să le înțeleagă în mod aprofundat), el va descoperi că și aici există unele idei muzicale dominante pe care compozitorul le expune, le dezvoltă, le confruntă cu alte idei, le include într-un context polifonic, le încredințează anumitor instrumente sau aliaje sonore etc. Dîndu-și seama de caracterul perfect inteligibil al muzicii contemporane, el ajunge să vadă în ea oglinda propriului său suflet, căci, oricît de apropiați i-am simți pe Bach sau Mozart, imaginea cea mai fidelă a omului acestui veac trebuie să o căutăm în creația fiilor lui spirituali, adică a compozitorilor care au trăit zbuciumurile și elanurile acestor vremuri. O piesă de Varèse bunăoară — *Hyperprism* sau *Intégrales* — nu-i va mai apărea ca o combinație ermetică, irațională de sunete, ci ca expresie necesară a unei anumite stări contemporane de spirit, cea a individului cuprins de neliniște în fața dezlănțuirii

amenințătoare a violenței și brutalității care și-au pus de atâtea ori funesta pecete pe evoluția societății.

Va rămîne uimit descoperind în operele compozitorilor romîni ecouri ale marilor frămîntări contemporane, exprimate cu o inventivitate care îmbogățește universul spiritual și sonor al muzicii în general: sentimentul infinității cosmice în *Arcadele* lui A. Stroe, patosul incandescent al construcției comuniste în *Constelația omului* de Tiberiu Olah, poezia tradițională a „dorului” transfigurată de noile realități ale poporului nostru în cantatele lui C. Țăranu ș.a.m.d.

O sensibilitate care vibrează la unison cu muzica înaintată a epocii sale descoperă în muzica secolelor anterioare valori spirituale și artistice inaccesibile unui meloman stăpînit de fobia muzicii moderne. Pasiunea pentru compozitorii vremii tale, pentru ideile și sonoritățile noi aduse de ei nu numai că nu te depărtează de marile tradiții ale muzicii, dar te face să le simți și mai apropiate: privit prin prisma prezentului, trecutul își dezvăluie acele tendințe evolutive care au premers mentalității epocii pe care o trăiești. Este o desfătare superioară să-ți dai seama cum principiile simfonice beethoveniene continuă să trăiască în muzica lui Șostakovici sau cum reforma preconizată de Schönberg — departe de a reprezenta o rupere cu tradiția — este presimțită ca o inevitabilitate în muzica lui Brahms, Mahler. Ascultătorul familiarizat cu muzica modernă nu numai că nu o va opune tradițiilor, dar o va înțelege ca fenomen de sinteză creatoare a trecutului, ca o împletire de tendințe cu rădăcini în renaștere, preclasicism, baroc, clasicism, romantism. Înțelegerea muzicii capătă în asemenea cazuri dimensiunea istoriei care îmbogățește atît intelectual, cît și emoțional, actul ascultării muzicii.

Capitolul II

SENSURILE MULTIPLE ALE MUZICII

Iată fluida realitate sonoră evoluînd în fața noastră. De cîte ori n-o urmărim nedumeriți, contrariați, intrigati! Ce urmărește să spună Beethoven în acest straniu și zigzagat cvartet opus 131? Ce tîlc ascund aceste cascade multicolore de sunete din studiile pentru pian ale lui Debussy? Ce vor să însemne aceste puncte împrăștiate în spațiu din simfonia lui Webern? Întîmplător ne-au ieșit de sub pană titluri ale unor lucrări reputate ca dificil de înțeles; am fi putut tot atît de bine cita o fantezie de Mozart, un concert de Brahms sau o simfonie de Ceaikovski, căci pentru cel ce privește cu gravitate muzica, asemenea lucrări nu ascund sensuri mai puțin enigmatice. Fiecare capodoperă luată în sine este un microcosmos, iar muzica, în totalitatea ei, un veritabil univers. Înclinați spre descurajare, unii abandonează explorarea, timid sau impetuos începută, făcînd eventual și complexe de inferioritate: ar fi, chipurile, hărăziți unei funciare și iremediabile incapacități de a înțelege muzica „grea”. Poate că ar prinde mai mult curaj (dar nu este exclus ca unii, mai slabi, să iasă chiar cu totul din luptă!) dacă ar ști că explicarea muzicii nu este nici pentru profesioniști lucru simplu. În definirea semnificațiilor muzicii nu există nici pe departe aceeași precizie și unanimitate pe care le întîlnim în părerile privitoare la problemele de bază ale fizicii, matematicii, biologiei. Unii au văzut în muzică ecoul unor idei filozofice cu implicații cosmice, pentru ca alții să le ceară a coborî

cu picioarele pe pământ, muzică neexprimând, după ei, nimic în afara propriilor ei forme sonore. S-a încercat prezentarea muzicii ca imagine a afectelor, a pasiunilor, pentru ca, indignați de această romantizare, analiști cu priviri severe să riposteze cu o viziune matematică a muzicii și să facă din ea un domeniu al calculului riguros. Pentru ca, la rîndul lor indignați de această dezumanizare a celei mai umane dintre arte, numeroși scriitori sau muzicieni, înzestrați cu dar beletristic, să arate, în cuvinte inspirate, ce poeme, drame, fresce se ascund în sunetele aparent abstracte a muzicii. Să mai evocăm reacțiile stîrnite de încercarea explicării literaturizante a muzicii? N-am face decît să complicăm inutil un tablou al cărui sens a devenit deja limpede cititorului: dificultatea ajungerii la o concepție unitară, universal acceptată asupra muzicii.

Dificultate ce iese și mai flagrant în relief atunci cînd se pune problema caracterizării unuia și aceluiași stil, a uneia și aceleiași opere. Tolstoi considera că muzica lui Wagner impresionează nu prin efecte artistice, ci printr-o forță hipnotică, iar Nietzsche vedea în „Tristan” și „Tetralogie” un fenomen patologic, o manifestare a dezechilibrului nervos. Lui Serov, Wagner îi apare ca un apostol al ideii de adevăr în muzică, iar Baudelaire îl saluta ca pe cel mai autentic reprezentant al sensibilității moderne. Mai moderați, Ceaikovski îl aprecia ca pe un muzician de geniu, care, în loc să se îndrepte spre simfonie, a apucat drumul operei, iar Thomas Mann, reluînd imputarea nietzscheiană, spunea despre el că are un fel sănătos de a fi bolnav și un fel morbid de a fi eroic. S-ar înșela amarnic cel care, plecînd de la ideea că nu poate exista decît un singur adevăr, ar considera că din toată această multitudine de opinii cel mult una este justă. În fiecare din ele este o doză, mai mică sau mai mare, de subiectivism, dar fiecare sesizează o parte, mai mică sau mai mare, a adevărului. De la Platon și Aristotel, mintea omenească n-a obosit să mediteze asupra esenței muzicii și nu consideră încheiat procesul

explicării ei, după cum despre Wagner se vor enunța încă multă vreme păreri ce se vor putea deosebi pînă la antagonism. (Și nu e motiv să ne mirăm: viața nu e și ea contradictorie? De ce n-ar fi contradictorie și muzica, această chintesență spirituală a realității? Și de ce nu s-ar contrazice, completîndu-se dialectic, și opiniile formulate pe marginea ei?) Sensul acestui microcosmos care este opera și cu atît mai mult al muzicii, acest univers! — nu poate fi cuprins într-o singură formulă. Muzica este complexă și infinită ca însăși viața. Pluralitatea de opinii privitoare la esența ei este expresia formidabilei vastități a universului muzical. Vom începe să înțelegem cîte ceva din uimitoarea lui bogăție interioară numai din clipa cînd, lăsînd la o parte prejudecata și ideea stereotipă, dorința de clarificare operativă și aroganța verdictelor pripite, ne vom apropia cu răbdare și modestie de operele marilor compozitori. Apropiere sub semnul conștiinței că în artă, ca și în viață, adevărul este de cele mai multe ori contradictoriu și ineputabil. Cu cît pătrundem mai adînc în labirintul lui, cu atît ne dăm mai bine seama de mulțimea fără capăt a implicațiilor sale. Naiv, suficient și ridicol cel ce-și închipuie că printr-un slogan sau șablon a lămurit sensul acestei arte: „muzica exprimă sentimente” sau „creația lui Schönberg reflectă criza societății burgheze”. Nelipsite de justete, asemenea formule sînt totuși prea abstracte și deci prea sărace pentru a putea sugera complexitatea conținutului muzicii. Complexitate de altfel foarte puțin explorată de către cercetători. Muzica este, într-o bună măsură, o *terra incognita*. De-abia începem să-i limpezim misterele. Noile modalități de expresie s-au succedat în ultimele două secole cu o viteză atît de uluitoare, încît, modificînd și schimbînd concepția despre muzică, au ajuns pînă la urmă a crea o adevărată derută. Un savant ca Ernst Kurth, după ce-și termina monumentală lucrare despre Wagner, punea cu modestie întrebarea: și, totuși, ce este muzica? Gabriel Fauré nu poza și nu făcea o figură de stil întrebîndu-se la rîn-

dul lui ce este muzica și declarându-se a nu fi în stare să dea un răspuns precis. Acești oameni erau conștienți de infinitatea muzicii și preferau să-și decline competența decât să dea unele constatări personale drept adevăruri universal-valabile. (Pentru novice sau dile-tantul presumțios lucrurile se prezintă, bineînțeles, foarte simplu: ei pot să-ți dea în orice moment o definiție a muzicii, ei știu cum trebuie să se exprime și ce trebuie să spună compozitorul, ei sînt în măsură să deosebească matematic de precis o muzică bună de una proastă, proclamînd cu dezinvoltură o lucrare ca „formidabilă” sau „genială” și alta ca „mizerabilă” sau „haotică”.)

Unii cunosc un singur drum ce duce spre vîrful muntelui. Ei se pot mîndri că au atins altitudinea de n mii metri, dar, aruncați de întîmplare într-o zonă necunoscută a aceluiași munte, vor intra în panică și vor pierde orice plăcere turistică. (Experiență trăită!) Senzație pe care nu o vor încerca cei deprinși să bată toate drumurile masivului și capabili să se orienteze în orice împrejurare. Luîndu-i ca exemplu pe aceștia din urmă, vom încerca să investigăm enigmatică lume a muzicii, pătrunzînd în interiorul ei din cele mai felurite direcții.

EXPRESIVITATE ȘI DESCRIPTIVITATE

Ce reprezintă acest cvartet? Ce zugrăvește această simfonie? — Îi auzi adesea întrebîndu-se pe amatorii de inițiere muzicală, în fața unei compoziții de Mozart sau Brahms, Bartók sau Prokofiev. Ori de cîte ori întîmpină dificultăți în descoperirea și urmărirea firului conducător al muzicii, novicele presupune existența ascunsă a unui anumit subiect literar sau plastic, a cărui descifrare i-ar da cheia înțelegerii compoziției muzicale.

Ar fi încântat dacă i s-ar spune: acest cvartet cu pian în sol minor de Brahms reprezintă peripețiile unui erou legendar, pornit peste mări și țări să-și salveze iubita din captivitate; sau, această simfonie nr. 6 de Prokofiev zugrăvește bătălia dintre armatele ruse și cele napoleoniene pe fondul unei ierni viroase. Nu i-ar rămâne decât să găsească echivalentul muzical al detaliilor implicate de reprezentarea plastică și descrierea literară.

Există un temei în această atitudine față de muzică. Novicele este înclinat să extindă asupra întregii muzici aspectul descriptiv-plastic, propriu unei bune părți a acestei arte. Aspect care a magnetizat atenția și interesul compozitorilor încă din foarte îndepărtata antichitate elină, când se încerca sugerarea muzicală a luptei dintre Apolon și șarpe. Inventarea de mijloace care să permită muzicii, artă cu aparență atât de abstractă, să evoce personaje, obiecte, peisaje, acțiuni din lumea înconjurătoare trebuie să fi părut deosebit de atrăgătoare pentru compozitori. O îndrăgise chiar și un muzician cu reputație de sever și speculativ gânditor cum este Johann Sebastian Bach, căruia nu-i plăcea să imite prin înșiruirea sinuoasă a șaisprezecimilor convulsiile unui șarpe gigantic — simbolul satanei, iar prin rostogolirea vertiginoasă a acestor valori spre adâncurile registrului grav, răpunerea monstrului (efecte de acest gen putându-se găsi nu numai în cantata *Es erhub sich ein Streit* — *O vrajbă s-a iscat* — la care am făcut aluzie, dar și în numeroase alte compoziții ale maestrului). Cele mai susceptibile de imitat s-au dovedit fenomenele întovărășite de anumite sonorități, adică de elementul intim înrudit cu materialul pe care-l folosește compozitorul: geamătul, suspinul sau hohotul de râs, ciripitul păsărilor și urletele animalelor, suieratul vântului și tunetul furtunii, fluierul păstorului și cornul vânătorului, larma mulțimii, dangătul de clopot, loviturile de ciocan ș.a.m.d. Reproducându-le, mai stilizat sau mai fidel, muzica ne face să ne gândim, prin asociație, la întregul complex al imaginilor de care aceste sonorități

pot fi legate. Adecvate imitării sînt, de asemenea, fenomenele cu caracter dinamic (o bătălie, curgerea apei, adunarea și risipirea unei mulțimi, înălțarea și coborîrea unui obiect etc.), ele acordîndu-se cît se poate de bine cu natura procesuală a muzicii, și în mod deosebit cele înzestrate cu pregnanță ritmică (tropotul calului, mișcarea dansantă, desfășurarea unui cortegiu, plimbarea și marșul etc.), ritmul fiind, cum adesea se spune, însuși sufletul acestei arte. Asociată cuvîntului, muzica vede deschizîndu-i-se în față posibilități descriptive nelimitate. De la domeniul sonor — prin intermediul căruia puteau fi evocate și alte aspecte ale realității înconjurătoare — sugestivitatea ei se extinde asupra întregii existențe, permițînd compozitorului să zugrăvească evenimente istorice, peisaje de natură, personaje și acțiuni literare, scene picturale, obiceiuri populare. Cuvîntul este un remarcabil declanșator al posibilităților plastic-descriptive ale muzicii, atît pentru compozitor, care imprimă sonorităților un sens evocator precis, cît și pentru ascultător, a cărui imaginație asociativă este canalizată într-o direcție concretă. Muzica cu program, cea vocal-instrumentală, creația de operă și balet sînt genurile în care măiestria descriptivă a compozitorului își poate găsi cel mai larg cîmp de manifestare. Prin îmbogățirea și perfecționarea mijloacelor tehnice ale muzicii — mai ales armonia și instrumentația — imitarea fenomenelor realității înconjurătoare a putut atinge, cu vremea, trepte de spectaculoasă ingeniozitate. Cît de naive ne apar astăzi încercarea lui Clément Jannequin (sec. al XVI-lea) de a imita prin încrucișările polifonice *Bătălia de la Marignan* sau a lui Vivaldi de a reda particularitățile fiecărui anotimp în renumitul ciclu de concert *grossi Anotimpurile*, dacă le comparăm cu multicolorele fresce realizate de Richard Strauss în *Simfonia Alpilor* sau *O viață de erou* (deși este cu totul îndoielnic să se fi realizat un progres asemănător și pe planul frumuseții pur muzicale). Nici un domeniu al lumii fenomenale nu mai este inaccesibil compozito-

rului. Ajutat pe de o parte de literatură, pe de altă parte de o imensă paletă armonico-orchestrală, el își poate permite de aproximativ un secol să zugrăvească — folosind numai mijloace instrumentale — priveliști a căror evocare ar fi părut de neconceput vechilor maeștri: *O noapte pe muntele pleșuv*, *Ospățul păianjenului*, *peripețiile lui Don Quijote*, *Călătoria lui Siegfried pe Rin*, sfîșierea marilor creștini în anticele „circenses”, ca să nu mai vorbim de întregul repertoriu zoologic cu care au înzestrat muzica Saint-Saëns, Prokofiev, Poulenc, Ibert, R. Strauss, Messiaen.

Și totuși, deși sfera descriptivă a muzicii s-a aflat într-o continuă lărgire, a generaliza acest aspect, făcînd din el unitatea de măsură a muzicii în general, ar fi profund greșit. Am pierde din vedere un element de importanță hotărîtoare pentru justa înțelegere a acestei arte: îndeletnicirile plastico-descriptive ale compozitorilor reprezintă nu tendința majoră a dezvoltării muzicii, ci preocupări grefate pe năzuința exprimării unui elocvent mesaj spiritual. A dezvoltării prin sunete procesele sufletești cu legile, conflictele, ascunzișurile și nuanțele inefabile ale acestora, a răspunde la întrebările cele mai generale ale conștiinței însetată să găsească un sens vieții — iată linia fundamentală a evoluției muzicale. Rațiunea de existență a muzicii este nu ilustrativă, ci expresivă, nu plastică sau onomatopeică, ci psihologică, filozofică, etică. Opera compozitorului trebuie să deschidă o fereastră spre regiunile superioare ale conștiinței umane; dacă nu o face, consumîndu-se în imitații exterioare, ea trădează cauza vitală a acestei arte. Beethoven a definit esența însăși a muzicii, spunînd, în corespondență și în carnetele intime, că în operele sale trebuie căutată mai degrabă expresia sentimentului decît zugrăvirea ambianței (și avea în vedere o lucrare „programatică”: *Pastorala*), că domeniul său, mai limitat într-o privință decît al pictorului și poetului, cuprinde în schimb zone inaccesibile acestora; că muzica este o revelație mai înaltă decît înțelepciunea și filozofia,

iar cel ce înțelege sensul operelor sale „se va ridica deasupra ticăloșiilor în care se târăsc ceilalți oameni. Lărgirea domeniului spiritual al muzicii—adică al capacității sale de a exprima procese psihologice și sensuri filozofico-etice — este incomparabil mai importantă, mai definitorie, mai impunătoare decât progresul realizat pe linia efectelor plastico-descriptive. Pe acest teren trebuie căutat aportul principal al marilor maeștri, chiar dacă aceștia au contribuit, într-o măsură mai mare sau mai mică, și la sporirea sugestivității exterioare a muzicii. Imitarea mișcărilor convulsive ale șarpelui — și, în genere, toate preocupările descriptive — reprezintă un aspect secundar în gândirea lui Bach, pentru care mai important decât orice era să exprime o elevată meditație și un nobil patetism, într-o formă de o perfectă autonomie muzicală, inteligibilă în afara oricărei asociații literare sau picturale. Muzica sa sintetiza tot ceea ce maeștrii polifoniei și preclasicii cuceriseră în direcția oglindirii psihicului uman, adică mijloacele capabile să sugereze echilibrul lăuntric, prezența permanentă a rațiunii care netezește vehemențele afectivității, viziunea luminoasă și armonioasă a vieții, cu o tentă de statism eleat în rotunjimea ei. Nu se poate spune că urmașii lui Bach au făcut muzica să progreseze din punctul de vedere al valorii artistice (aici noțiunea de progres nu are ce căuta: apariția lui Beethoven, Mahler și Bartók nu au făcut inutilă muzica lui Bach așa cum mașina cu aburi, motorul Diesel și avionul cu reacție au făcut inutilă diligența, în care Bach călătorea), dar ei au lărgit considerabil sfera psihică a acestei arte. Beethoven face ca muzica să devină aptă a reda marile zbateri ale sufletului uman; cu romanticii își face apariția eul individual, asaltat de gânduri neliniștitoare, cu o viață afectivă turmentată și instabilă; tendință pe care fenomenul wagnerian și postromantismul o intensifică, pentru ca la expresioniști ea să ducă la înfățișarea catastrofelor sufletești pustiitoare, la aneantizarea rațiunii, dar pe care debussy-smul o respinge, opunându-i analiza rafinată

a stărilor contemplativ-extatice, extrem de nuanțatele impresii înregistrate de o sensibilitate cultivată în fața multicolorului spectacol al naturii. Și astfel, etapă cu etapă, muzica și-a anexat teritorii expresive, care au lărgit modestul domeniu spiritual de care dispunea pe vremea lui Lasso și Palestrina, până la dimensiunile unui adevărat imperiu. În mai puțin de o jumătate de mileniu muzica a devenit capabilă să exprime sufletul uman, colectiv și individual, cu atîta veridicitate și subtilitate, încît, deși mai tînră decît literatura sau pictura, ea le-a întrecut în ceea ce privește forța de redare și înrîurire psihologică. Mult mai semnificativă decît creșterea posibilităților ilustrativ-descriptive ale muzicii este, așadar, lărgirea și adîncirea mesajului ei emoțional. Îmbogățindu-se cu mijloace mai perfecționate de a evoca o bătaie sau un apus de soare, viforul iernii sau ploile toamnei, muzica nu va putea totuși niciodată atinge precizia și elocvența imaginii picturale, cinematografice, literare. Sporindu-și însă expresivitatea, adică puterea de sugerare psihică, ea a atins deja culmi și adîncimi inaccesibile celorlalte arte: viforurile, bătaile, amurgurile și ploile din suflet — iată domeniul cel mai adecvat specificului ei, atît de interiorizat și unde ea își manifestă cu o elocvență inegalabilă capacitatea de a transmite un mesaj. Aici rezidă forța, superioritatea, mîndria muzicii.

Dacă este vorba ca muzica să descrie, să reprezinte, să contureze „ceva”, apoi acest „ceva” trebuie căutat în primul rînd pe terenul expresivității ei spirituale. Mai ales de la Beethoven, creația compozitorului a tins să devină imaginea fidelă a proceselor sufletești, cu evoluția lor zigzagată și contradictorie. Sonoritățile deapănă prin fața ochilor spiritului o acțiune sui generis — mișcarea sufletului uman, a cărei desfășurare nu este mai puțin dramatică și nu parcurge mai puține peripecii decît aceea a unei piese de teatru. Să ne gîndim la *Sonata în si minor* de Liszt. Smulgîndu-se introspecțiilor întunecate, eroul acestei sonate se avîntă cu însetare



să cunoască și să trăiască viața. Impetuositatea ce-l animă atinge uneori culmi prometeice. Ea lăsa însă adesea locul efuziunilor de lirism, către care inima mereu nesatisfăcută a eroului romantic năzuiește cu egală ardoare. Accentele aspre ale ritmului de sarabandă, asemănătoare cu motivul teroarei spaniole din *Egmont*, răsună ca prevestiri amenințătoare ale soartei. Conștiința este din nou cuprinsă de zbucium și îndoieli. Loviturilor din afară le răspund motive obsedante, izvorâte din adâncul neguros al sufletului. Dezolare, copleșire... Recitativul se aude ca o implorare patetică. Din misterioase și ascunse străfunduri țîșnesc însă nebănuite energii. Eroul se avîntă din nou în iureșul vieții cu forțe înzecite. Victoria se apropie din ce în ce mai mult, iat-o devenită realitate. Ne așteptăm la un strigăt prelungit și triumfător de entuziasm. Dar vai, nici satisfacția izbîndei nu poate însenina sufletul neliniștitului erou. Reintrînd în singurătate, el se lasă din nou pradă chinuitoarelor introspecții.

Iată modalitatea proprie muzicii de a „reprezenta” ceva, de a contura imagini. Din curgerea ei prind viață enigmatice siluete umane, angrenate într-o inefabilă acțiune, ceea ce dă muzicii caracterul unei sculpturi fluide și dezvăluie totodată înrudirea ei cu drama sau romanul (pe această înrudire bizuindu-se, desigur, Thomas Mann cînd spunea că își concepe arta literară simfonic și polifonic, în spiritul gîndirii wagneriene). Dinamismul psihologic își are plasticitatea, descriptivitatea sa, esențial deosebite însă de acea plasticitate și descriptivitate orientate precumpănitor spre conturarea unei acțiuni materiale concrete (și despre care vom vorbi îndată). Incompatibilă, prin specificul ei, cu o asemenea particularizare a viziunii, muzica va esențializa ideea de acțiune, o va sugera în mod spiritualizat. Da, cvartetul lui Brahms sau simfonia lui Prokofiev zugrăvesc și povestesc ceva, dar ceea ce zugrăvesc și povestesc ele ține de marile generalizări psihologice — sursa vitală a muzicii — iar nu de aspectele concret-

senzoriale, pe care literatura, teatrul, pictura pot să le reflecte mult mai adecvat.

Nu înseamnă că strădaniile atîtor compozitori de a înzestra muzica cu forță de sugestie picturală, teatrală, cinematografică au fost zadarnice. Oricît ar fi de interiorizată prin specificul ei, muzica nu se poate lipsi de aceste aluzii plastico-descriptive la lumea înconjurătoare, și în primul rînd la viața societății și la aceea a naturii. Artă psihologică, artă expresivă, muzica nu este însă imaginea unei spiritualități abstracte pentru simplul motiv că o asemenea spiritualitate abstractă nu există. Frămîntările și aspirațiile sufletești sînt ecoul realităților din jur, al relațiilor în care sîntem angrenați, iar muzica, menținîndu-și specificul, nu poate să nu reflecte (desigur mai voalat, mai mijlocit decît celelalte arte) această unitate dintre existență și conștiință, eu și non-eu, obiectiv și subiectiv. Urmărind desfășurarea *Sonatei în si minor* de Liszt, am putut vedea că, deși concepută ca muzică pură, adică fără text sau program, conținutul ei de idei și sentimente lasă tot timpul să se întrezărească înrîurirea, atracția exercitată de realitate asupra eroului liric (folosim noțiunea de erou în sens metaforic, pentru a sublinia unitatea trăirilor exprimate, pregnantă fizionomie stilistică a lucrării). Cu atît mai bogate și mai colorate vor fi aceste implicații obiective, plastice, descriptive atunci cînd muzica este concepută în intimă legătură cu un argument literar sau pictural. Și ea nu va pierde nimic din noblețea sa dacă efectele imitative vor fi integrate și subordonate mesajului spiritual: onomatopeea apare transfigurată, capătă un sens superior, un rost funcțional. Nu ne deranjează cîtuși de puțin faptul că, în plină desfășurare somptuoasă a muzicii din *Aurul Rinului*, Wagner introduce 18 nicovale — adevărată prefigurare a muzicii concrete — a căror lovire ritmică este menită să sugereze lumea subterană a Nibelungilor, scormonitori ai pietrelor prețioase din măruntaiele pămîntului. Nu ne deranjează deoarece nu asemenea onomatopei dau tonul, ci

formidabilul patos al expresiei, continuitatea și elevația frazei muzicale. Pentru a îmbogăți cu adevărat muzica, efectele imitative urmărite de compozitor trebuie să crească din solul unei intense expresivități. Ținta principală a lui Wagner nu a fost de a sugera căutarea aurului în fundul pământului sau pașii cutremurători ai celor doi uriași, Fasolt și Fafner; acestea sînt îndeletniciri episodice, coloristice, adjuvante, subordonate unui țel major: dezvăluirea psihologiei unei întregi galerii de potenți aroganți, vicleni, brutali și, dincolo de aceasta, condamnarea lumii bazată pe aur și exploatare. Toate acestea ni se comunică printr-o muzică încărcată pînă la refuz de substanță emoțională, curgînd ca apele unui fluviu în maiestuoasă și neabătută înaintare. Intențiile ideologice și psihologice au prevalat asupra preocupărilor plastico-descriptive. Totodată acestea din urmă poartă amprenta stilizării, care, purificînd imitația de naturalism, o aduce în apropierea imediată a structurii muzicale autonome, dacă nu chiar o identifică cu aceasta. Sugerarea mișcării valurilor Rinului în preludiul operei — realizată printr-o pedală prelungă pe acordul lui mi bemol și desfășurările arpeggiate ce se suprapun peste ea — are o valoare muzicală de sine stătătoare, semnificația ei constînd nu numai în zugrăvirea unui tablou acvatic, ci și în exprimarea unei învăluitoare mișcări a stihiiilor care vin din adîncuri și ne cuprind în misterioasa lor involburare. Marii compozitori posedă un simț instinctiv al măsurii care le șoptește pînă unde pot împinge imitația pentru a nu umbri expresivitatea psihologică și a nu slăbi soliditatea interioară, pur muzicală, a compoziției. Cine ar crede că Bach, căruia i se atribuie înțelegerea cea mai spiritualizată a muzicii, urmărea foarte îndeaproape, în cantate, oratorii sau piese instrumentale programatice, prevederile textului literar, căutîndu-le un echivalent muzical cît mai sugestiv: cînd în cantata nr. 4 (*Christ lag in Todesbanden* — *Crist zăcea în giulgiul morții*) se vorbește despre înmormîntarea lui Isus, sunetele coboară greoi

spre zona inferioară a registrului grav; cînd în *Patimile* după Matei se spune că arhiereul s-a ridicat pentru a-i pune lui Isus o întrebare, vocea tenorului (evangelistul) face un salt de sextă suitoare pe cuvintele „stund auf” (se ridică); cînd în *Capriciul în si bemol major* ne este evocată plecarea „fratelui iubit”, cursul suav al melodiei alternează continuu cu un motiv — semnal destinat a imita clopoțelul poștalionului. Asemenea procedee sînt mînuite însă cu atîta discreție și sobrietate, încît fac corp comun cu structura muzical-psihologică a lucrării și nu se detașează ca aluzii ostentative la anumite fenomene. Granița dintre expresivitate și descriptivitate a dispărut, acestea apar contopite într-un tot unitar, dominat de înălțătoarea noblețe a gândirii lui Bach.

Pe cît este de utilă muzicii plasticitatea ce materializează și colorează expresia vieții interioare, pe atît îi este de dăunătoare descripția imitativă concepută ca scop în sine, ca demonstrație de virtuozitate. Alergînd după ingeniozitatea onomatopeii, compozitorul uită de menirea fundamentală a muzicii — cea expresivă, spirituală; tabloul sau filmul sonor realizat de el poate — în cel mai bun caz — uimi prin coloristica scînteietoare, dar nu lasă o dîră adîncă în suflet, căci îi lipsește adîncimea interioară, bogăția psihologică. Acestea sînt meritele și slăbiciunile unora din compozițiile lui Richard Strauss, concepute ca ilustrare fidelă a unui peisaj (*Simfonia Alpilor*), a unei povestiri (*Don Quijote*), a unor scene din viața de toate zilele (*Simfonia domestică*). Furat de inventivitatea cu care știe să găsească procedeele orchestrale apte a reproduce behăitul oilor, lupta cu morile de vînt, scîrțîitul patului conjugal și nenumărate alte detalii de acest fel, Strauss alunecă adesea spre ilustrativism. Muzica tinde să devină în asemenea cazuri ceea ce nu este chemată să fie și se depărtează de la drumul pe care este hărăzită să meargă. Răspîndirea lucrărilor de acest fel — mai ales cînd nu poartă pecetea unei originalități și îndemînări ca cele demonstrate de Richard Strauss — prejudiciază operei

de educare a publicului: îi orientează greșit înțelegerea muzicală, determinându-l să caute în operele marilor compozitori nu substanța spirituală, ci aluziile descriptive, nu psihologia și filozofia închisă în sunete, ci literatura și pictura sugerată de ele. *A înțelege adecvat muzica înseamnă a fi conștient că expresia spiritualizată a vieții umane reprezintă chemarea ei majoră.*

Nu îngustăm oare sfera de cuprindere a muzicii definind această artă ca fiind prin excelență psihologică, interiorizată? Nu invităm oare astfel la o înțelegere subiectivistă a muzicii atât pe compozitor, cât și pe ascultător? Asemenea obiecții nu sînt excluse dacă ne gîndim la criticile cu care a fost întâmpinată, la vremea ei, apariția *Simfoniei a X-a* de Șostakovici: nemaioferind, ca *Simfonia a VII-a* sau a *VIII-a*, aluzii la evenimente sau peisaje concrete (Leningrad, război etc.), ea și-a atras reproșul ruperii de viață și izolării în lumea unor trăiri individuale. Criticii ei nu puteau admite că, chiar și în absența unor asemenea aluzii, muzica poate evoca viața în ansamblul ei. Reflectînd procesele sufletești în ceea ce au ele mai profund și esențial, muzica reflectă, în virtutea excepționalei sale forțe de generalizare, legi ale întregii existențe. Sufletul uman nu este o singulară fantomă rătăcitoare pe această lume. Este o parte integrantă a existenței, produsul ei superior, și o va oglindi așa cum o picătură din ocean răsfrînge întreaga imensitate a acestuia. Un ascultător sensibil va desluși în palpitul sufletesc al unei simfonii sau al unui cvartet bătăile inimii omenirii, ritmurile fundamentale ale naturii, sensurile mari ale proceselor istorice.

MESAJ ȘI CONSTRUCȚIE

Cel mai frecvent încercat în fața unei opere aparținînd muzicii așa-zise „grele” este sentimentul derutei: ni se pare că ne aflăm în prezența unei înșiruiți inextricabile

cabile de sunete, luminată doar efemer de frânturi melodice, mai mult sau mai puțin pregnante, care dispar repede în misteriosul torent de energii sonore. Sentiment ce crește pînă la a deveni insuportabil în cazul muzicii moderne pe care, fără prea multe scrupule, dar cu foarte multă siguranță de sine, majoritatea melomanilor o resping ca „haotică”.

Această senzație de derută este consecința atitudinii sentimentale față de muzică a celor mai mulți ascultători ai ei. Însetați să capteze efluviile emoționale iradiate de sonorități, ei ignoră că muzica este nu numai mesaj, dar și construcție, nu numai trăire afectivă, dar și arhitectură minuțios elaborată; că însuși mesajul liric nu poate ajunge la ascultător fără această construcție arhitecturală, care-l organizează într-o structură inteligibilă. Necultivîndu-și sensibilitatea pentru această latură a operei muzicale și preocupîndu-se doar de atmosfera emoțională degajată de sunete, melomanul se lipsește de priceperea sesizării planului logic al muzicii — de aici dificultatea pe care o întîmpină în deslușirea și urmărirea firului conducător al discursului muzical. O asemenea insuficiență prejudiciază înțelegerii conținutului însuși, deoarece un cvartet de Beethoven sau o simfonie de Brahms nu se mărginește la exprimarea unor vagi stări de bucurie sau tristețe, ci reprezintă o complexă organizare a materialului sonor, menită să dezvăluie o întreagă dialectică a vieții spirituale.

Nu trebuie să vedem în căutarea structurii formale a operei o îndeletnicire utilitară, de ale cărei aridități ne va răsplăti satisfacția savurării emoționale a mesajului. Orînduirea materialului muzical — de la sunet, motiv, frază pînă la părțile mari ale unui ciclu simfonic — este prin ea însăși o sursă de încîntare estetică (e drept, mai puțin afectivă, mai intelectualizată), căci constituie expresia năzuinței spre armonia interioară a întregului, iar omul, în accepția superioară a cuvîntului, se caracterizează, între altele, și prin aceea că este călăuzit în activitatea sa creatoare de legile frumo-



sului. Cu cât este spiritualicește mai dezvoltat, cu atât va fi la el mai activă, mai conștientă preocuparea ca tot ce iese din mâinile sale să fie proporționat construit, solid și logic organizat — indiferent dacă produsul său este un simplu pantof sau un grandios edificiu. Asamblarea armonioasă, după un plan ingenios gândit, a elementelor constitutive ne trezește întotdeauna admirație, după cum neîndemînatica, nerațională lor îmbinare naște în noi un sentiment de nemulțumire și ne îndeamnă să considerăm artisticește ratat obiectul pe care-l contemplăm, fie el chiar și un pantof (cu atât mai mult un edificiu!). Nu trebuie de aceea să vedem ceva nefiresc în insistența cu care compozitorul caută o organizare cât mai unitară și mai coerentă pentru muzica sa, după cum nu trebuie să ne mirăm întâlnind comentatori care se străduiesc a descoperi toate secțiunile și articulațiile acestei organizări (totul e ca asemenea preocupări să nu devină scop în sine, să nu anihileze interesul pentru esența spiritual-poetică a muzicii). Structura interioară pe care unul vrea s-o inventeze, iar celălalt s-o descoperi reprezintă schelăria, fără de care opera muzicală — asemenea unei clădiri — nu se poate înălța. Insuficient organizată launtric, opera compozitorului este amorfă, eterogenă (mai precis: neartistică) și deci incapabilă să ne producă plăcere. Condiție sine qua non a reușitei artistice, construcția arhitecturală nu poate să nu fie, prin ea însăși, ceva susceptibil de a ne încânta, posedând în acest sens o relativă autonomie în raport cu mesajul pe care-l organizează și îl clarifică.

Cu cât s-ar îmbogăți și limpezi perceperea muzicii dacă interesul ascultătorului s-ar îndrepta și spre această latură a artei componistice! Să luăm exemplul unei piese care produce de obicei o impresie puternică asupra melomanului mediu: finalul *Simfoniei a IV-a în mi minor* de Brahms. El emoționează grație intensului său patetism, caracterului său de deznodământ tragic, sesizabile chiar dacă, pe plan structural, ascultătorul nu este prea dumirit de ceea ce se petrece. Nu ar fi

de loc exclus ca firul dezvoltării muzicale să le pară multora aproape cu neputință de urmărit, într-atît este de instabilă prezența sa, pe care evenimente orchestrale neașteptate cînd o eclipsează, cînd o scot din nou la suprafață. Tocmai aici se află însă secretul tulburătorului efect al muzicii: forța răscolitoare a acestei sumbre concluzii ar fi fost de neconceput fără acea organizare interioară care, în ciuda aparenței caleidoscopice, este de o extremă rigoare. Brahms ia ca temelie a construcției sale o idee de o severă simplitate, desfășurată de-a lungul a opt măsuri, pe care instrumentele de suflat o expun inițial cu o desăvîrșită limpezime. Această temă este reluată de 32 de ori, în tot atîtea variații, modificîndu-și conținutul pînă la transformarea lui în ceva cu totul opus, dar lăsînd să transpară tot timpul (pentru auzul cultivat) cîteva repere constante. În acest monotematism omniprezent își are rădăcinile acea formidabilă unitate ce îmbrățișează din adîncuri mozaicala diversitate a variațiilor care se succed foarte repede și în contraste de la cele mai fine la cele mai izbitoare. Această alternare aproape cinematografică a imaginilor este într-adevăr de natură să deruteze pe ascultătorul obișnuit cu suprafețe sonore mai ample și contraste mai distanțate, dar nu-i va lăsa nici o clipă senzația fărîmițării: variațiile sînt atît de sudate una cu cealaltă, încît granițele dintre ele, identificabile doar la o analiză atentă a partiturii, nu mai pot fi sesizate la auz. Continuîndu-se organic, fiecare vărsîndu-se parcă în cea următoare, ele sînt aidoma unui fluviu al cărui curs îl poți diviza în porțiuni, fără însă ca prin aceasta să fie întrerupt mersul apei. Se creează astfel impresia unei maxime libertăți și fluidități a mișcării, dar compozitorul este departe de a fi dat frîu liber imaginației sale: rigoarea este atît de departe împinsă, încît nici o variație nu depășește spațiul celor opt măsuri pe care se desfășura expunerea inițială a temei (cu excepția ultimei variații, concepută mai întins, ca o eroică apoteoză a acestui act final de dramă). Pătruns în interiorul structural al muzicii, nu

poți să nu te minunezi în fața unității, solidității, coerenței realizate de Brahms cu siguranța arhitectului și inginerului, și asupra cărora am încercat să aruncăm puțină lumină.

Am insistat asupra acestui aspect al simfoniei, deoarece el exprimă o tendință proprie nu numai lui Brahms, dar oricărui compozitor ajuns pe o treaptă superioară de gândire: avînd oroare de infromități, umpluturi și legături artificiale, ca de fenomene incompatibile cu arta autentică, el năzuiește spre o organizare interioară cît mai strînsă a compoziției sale. A ajunge la o asemenea rigoare a construcției înseamnă a evita conștient arbitrarul și anarhia la care poate împinge domnia necontrolată a facultăților afective (inspirație, imaginație, intuiție) și a le constrînge pe acestea să curgă în albia unui principiu centralizator. Trebuie, așadar, ca multitudinii elementelor folosite compozitorul să le găsească un factor comun, menit să introducă în diversitate unitatea ce dă sens și face expresia inteligibilă. Este util ca cititorul să aibă unele noțiuni asupra căilor pe care se poate obține soliditatea structurală a operei muzicale.

Examinînd o sonată de Haydn sau o simfonie de Mozart, constăți că, în construcția lor, rolul esențial îl joacă simetria arhitectonică: încadrarea materialului tematic și a dezvoltării lui în tiparele unor forme prestabilite, constînd dintr-un număr de secțiuni, înlănțuite armonios după principiul contrastului, înrudirii, repetării. Părțile unei simfonii de Mozart, bunăoară, se conformează cele mai adeseori acestei configurații structurale: 1. allegro de sonată, alcătuit dintr-o expunere a două teme, dezvoltarea materialului tematic (de obicei numai una din teme fiind supusă dezvoltării) și reluarea lui într-o formă identică celei inițiale, dar unificată din punct de vedere tonal; 2. forma de lied, adică o construcție tripartită bazată pe o idee principală (A), o secțiune contrastantă, care aduce o altă tonalitate (B) și o revenire la ideea principală (A), uneori ușor modificată; 3.

menuet, cu aceeași structură tripartită, dar concepută sub semnul mișcării dansante; 4. rondo, caracterizat prin alternarea unei fraze principale (refren) cu episoade secundare (cuplete) după formula A B A C A etc. Nu are rost să trecem în revistă toată seria de scheme structurale, exemplele menționate fiind suficiente pentru a da cititorului o idee despre metoda simetriei arhitectonice, adică introducerea ideilor muzicale în tipare formale riguroase. Precizăm că principiul acesta se aplică nu numai fiecărei părți a ciclului, dar și ciclului în ansamblul său, în cazul de față tiparul constând din două mișcări rapide, care încadrează o parte lentă și una vioaie. Cunoscând apogeul în perioada clasică a muzicii, principiul simetriei arhitectonice nu a ieșit din uz o dată cu amurgul clasicismului, ci a supraviețuit pînă în zilele noastre. Capacitatea sa de a organiza forma muzicală era atît de eficace și totodată permitea o atît de mare libertate de mișcări compozitorului, încît la serviciile ei au recurs, generație după generație, muzicieni cu o estetică foarte depărtată de cea a clasicismului. Aducînd modificări mai mari sau mai mici diferitelor scheme arhitecturale, introducînd în simetria lor generală elemente asimetrice impuse de sensibilitatea romantică, postromantică, expresionistă, ei nu au putut să nu păstreze contururile lor esențiale, ca mijloace verificate de organizare a construcției muzicale. Cu toată metamorfoza la care au fost supuse și despre care vom vorbi îndată, forma de sonată, de lied, de menuet, de rondo, precum și ideea structurii cvadripartite a ciclului s-au menținut și în simfoniile lui Ceaikovski, Brahms, Bruckner, Șostakovici. Principiul simetriei arhitectonice se păstrează chiar și în curente ce par a întoarce cu totul spatele tradițiilor: este cazul lui Alban Berg și al operei sale *Wozzeck*, a cărei acută modernitate de concepție nu l-a împiedicat pe compozitor să subordoneze materialul, precumpănitor atonal, al muzicii sale unor foarte severe scheme constructive: allegro de sonată, fugă, scherzo, rondo etc.

Dar încă din epoca clasicismului ieșiseră la iveală și unele insuficiențe ale acestei metode de organizare a formei: spațialitatea și fixitatea schemelor organizatoare împiedicau muzica să reflecte existența în curgera ei neîntreruptă și plină de neprevăzut. Insuficiență cu atât mai intolerabilă cu cât chemarea muzicii — artă fluidă, procesuală — era de a pune în lumină tocmai această esență dialectică a vieții. Jena mai ales obligativitatea repetării materialului tematic în așa-zisele reprize sau reexpoziții; obținându-se o rotunjire a formei și o întipărire a ideilor în conștiința ascultătorului, se aduceau prejudicii veridicității psihologice a muzicii, căci viața sufletească, în neîntreruptă și ireversibilă evoluție, nu cunoaște întoarcere la trecut sau dacă există aparența unei asemenea întoarceri, conținutul ei nu poate fi identic cu cel trăit odinioară. Conștiința acestor laturi deficitare ale simetriei arhitectonice a generat treptat — și mai ales romantismul a dat un imbold procesului — o modalitate dinamică de a organiza forma muzicală: conceperea ei în spirit dramatic, cu alte cuvinte ca o acțiune sonoră, din a cărei sinuoasă desfășurare se va degaja o unitate psihologică, această unitate psihologică constituind o contrapondere la meandrele întortocheate ale firului muzical. Cristalizarea noii metode a început să se producă atunci când, în muzica lui Beethoven, divertismentul, sub semnul căruia erau concepute tradiționala sonată și simfonie clasică, a cedat locul dramei instrumentale. Se făcea încercarea ca, prin înlănțuirea sunetelor, o sonată sau o simfonie să sugereze ideea unei acțiuni continue, cu o linie evolutivă, o culminație, un deznădămint, ceea ce era de natură să îmbogățească unitatea formală a muzicii cu un plus de veridicitate psihologică. Putem să ne dăm mai bine seama de specificul acestei metode dacă alăturăm mental unei simfonii de Mozart o simfonie — să zicem a II-a — de Gustav Mahler. Lucrarea nu mai este dominată de acea simetrie arhitecturală care cerea ca două mișcări repezi să încadreze o

mişcare lentă și una vioaie, și ca fiecare mișcare să intre în tiparul unui riguros canon formal. Muzica evoluează într-o albie dramatică, începînd cu o parte gravă și zbuciumată și încheindu-se prin viziunea apoteotică a înfrățirii universale. De dimensiuni uriașe, lucrarea este totodată plină de zigzaguri, iar sporirea numărului de mișcări de la patru la cinci (în *Simfonia a III-a* vor fi șase, iar Beethoven în *Cvartetul opus 131* ajunsese la șapte mișcări!) îi face și mai complexă desfășurarea. Pășind în această labirintică construcție simfonică, ascultătorul — bineînțeles cel atent, sensibil — nu scapă însă firul călăuzitor, deoarece are sentimentul că urmărește un *sui generis* spectacol simfonic, al cărui mers se îndreaptă inexorabil spre un punct culminant: partea a IV-a cu solo-ul de soprană, al cărei cînt lasă să se întrezărească zorii unei vieți mai luminoase și apoi, după o introducere apocaliptică — prăbușirea vechilor rînduieli — partea a V-a cu cor, înălțînd un imn idealului înfăptuit. Același principiu al acțiunii continuu a prezidat la construirea fiecărei mișcări în parte: nu simetrie arhitecturală a urmărit compozitorul, ci sugerarea unei evoluții psihologice, dramatice, fiecare mișcare dezvoltîndu-se ca un act de dramă, cu neprevăzăturile sale, care amplifică tensiunea și împing acțiunea mai departe. Trebuie să tragem concluzia că, astfel concepute, părțile simfoniei nu mai ascultă de nici o simetrie ordonatoare? Nicidecum. Ar fi greșit să se creadă că între metoda simetriei arhitecturale și cea a acțiunii continuu este o incompatibilitate: compozitorul nu face tabula rasa cu diferitele scheme constructive pe care le-a făurit clasicismul (eficiența lor ordonatoare fiind aproape de neînlocuit), dar le subordonează viziunii dinamice a formei, ceea ce duce la transfigurarea lor. Vom găsi la Mahler și formă de sonată, și formă de scherzo, și formă de lied, dar în cuprinsul lor apar intercalate atîtea episoade, iar prevederile tradiționale sînt atît de lărgite (un exemplu: de la cele 2 teme necesare formei de sonată, Mahler ajunge să întrebuițeze

6—7 teme), încît numai la o analiză foarte atentă a partiturii întrezărești, prin perdeaua învolburărilor dramatice, contururile prototipurilor formale. O contribuție deosebit de importantă a lui Mahler — și pe acest plan el reprezintă un moment de cotitură — constă în totala dinamizare a repetărilor: deprinderea de a relua într-o formă identică sau foarte asemănătoare ideile anterior expuse își trăiește ultimele zile, în locul ei instaurîndu-se principiul variației perpetue care face ca motivele și temele să apară cu semnificații mereu înnoite. În dezvoltarea ulterioară a muzicii, variația perpetuă (provenită din forma clasică a temei cu variații) va căpăta o amploare atît de mare, încît va absorbi și va reduce la un numitor comun toate celelalte structuri arhitecturale. Schönberg intuiește, Webern limpezește, iar Boulez și Stockhausen statornicesc această modalitate de construcție, conferindu-i suveranitate: compoziția înțeleasă ca o neîntreruptă și din ce în ce mai adîncă metamorfozare a unor elemente de pornire. Se consideră că ascultătorului trebuie să i se ofere o evoluție sonoră neconținut împrăștiat, ca viața însăși.

Din necesitatea de a contracara efectul derutant pe care-l putea avea acțiunea (și variația) perpetuă, cu numeroasele ei sinuozități, pentru mulți greu de urmărit, s-a născut, paralel, metoda unificării discursului muzical cu ajutorul unei idei diriguitoare: un motiv sau o temă domină întreaga desfășurare muzicală, impunîndu-se cu ostentație ascultătorului, apărîndu-i salvator ca o stea polară, atunci cînd tumultul dezvoltării l-a adus în pragul descumpănirii. Impetuoasa extindere a programatismului a alimentat această metodă, compozitorii văzînd în ideea tematică diriguitoare mijlocul cel mai adecvat de a contura fizionomia și a sublinia prezența sau apariția eroului cîntat de ei. Figura lui Harold este evocată de Berlioz în simfonia sa *Harold în Italia*, printr-o temă a violei solo (așa-zisa „idee fixă”) care apare aproape neschimbată în împrejurările sugerate de cele patru părți ale lucrării: în singurătatea munților, unde

Își poartă melancolia și aspirațiile; printre pelerinii ce cîntă ruga de seară; alături de oamenii simpli din Abruzzi; în mijlocul briganzilor, dedați orgiilor. Aceeași metodă va fi folosită de Ceaikovski în simfonia sa *Manfred* sau de Rimski-Korsakov în suita *Șeherezada*. Wagner dă principiului dimensiuni grandioase, punînd la baza fiecăreia din operele sale un întreg sistem de idei conducătoare („leit-motive”), menite a simboliza nu numai fizionomia generală a eroului, dar și trăsături particulare ale acestuia (puterea lui Alberich, oboseala lui Siegmund), aspecte de natură (furtuna, valurile Rinului, farmecul flăcărilor, curcubeul), idei abstracte (meditația, devenirea, destinul, renunțarea la dragoste); împînzirea discursului muzical de asemenea leit-motive cimentează lăuntric expresia și îl călăuzește tot timpul pe ascultător. Pe acest principiu este construită dramaturgia oratoriului *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu.

Preocuparea de a subordona desfășurarea unei idei dominante poate merge atît de departe, încît să-l determine pe compozitor a deriva întregul material dintr-un motiv sau dintr-o temă de bază: ideea dominantă devine idee generatoare. În toate temele pe care le folosește de-a lungul unei compoziții complexe se pot găsi elemente ale acestei idei inițiale; se ajunge la o foarte solidă încheiere interioară a operei, dar nu este exclus nici riscul monotoniei sau schematismului. Risc ce apare mai ales în calea unor compozitori dodecafoniști, înclinați să deducă riguros toate componentele muzicii lor din seria aleasă de ei în locul temei și să nu admită elemente care ar veni dintr-o altă lume. Începînd cu simfonia lui César Franck, principiul derivării întregului material tematic dintr-un nucleu generator a devenit monedă curentă în tehnica compoziției, dar și pînă la el acest principiu a fost intuit: bunăoară de Beethoven, care pune la baza scherzo-ului din *Sinfonia a V-a* aceeași figură ritmică ce sugerează în partea întîi ideea destinului, sau de Liszt, care concepe tema

părții a treia (*Mefistofel*) din simfonia *Faust* ca o transformare caricaturizată a temei faustiene din prima parte. Se poate coborî și mai adînc pe această scară a filiației istorice: monotematismul muzicii lui Bach, a cărei dezvoltare este extrasă de obicei dintr-o singură idee, reprezintă desigur o anticipare a unității tematice atît de stăruiitor urmărită în muzica postbeethoveniană. În timp însă ce pe vremea lui Bach muzica începea să se îndrepte spre bi și politematism, pentru a cuprinde viața în diversitatea ei, monotematismul este căutat în ultimul secol tocmai în vederea regăsirii unității, compromise prin integrarea unui număr prea mare de elemente eterogene. O ingenioasă derivare a materialului tematic dintr-o celulă generatoare realizează Sigismund Toduță în *Simfonia I în re minor*.

Cele trei principii constructive ale gândirii muzicale — simetria arhitectonică, acțiunea continuă, ideea dominantă sau generatoare — nu acționează izolat unul de celălalt; le-am expus pe rînd pentru a ușura înțelegerea lor, dar în realitate ele coexistă, se întrepătrund, iar posibilitățile dozării și interacțiunii lor într-o operă sînt nesfîrșite. Cititorul atent a putut sesiza din descrierea finalului *Simfoniei a IV-a* de Brahms această cooperare și interinfluență a principiilor formative: prezența unui număr par (32) de variații, desfășurate, fiecare în parte, pe spațiul unui număr fix și tot par (8) de măsuri, descinde din principiul simetriei arhitecturale; ascunsă însă sub apele torentului ce înaintează cînd mai învolburat, cînd mai calm, dar îndreptîndu-se irezistibil spre țel, această riguros de egală secționare cunoaște înrîurirea principiului acțiunii continue; în sfîrșit, axarea întregii părți pe o singură temă, a cărei structură arhisimetrică trece prin filtrul unei variații perpetue, trebuie pusă în legătură cu principiul ideii dominante sau generatoare. Cei mai mulți dintre iubitorii acestei muzici nu-și dau seama că impresia de clocot vulcanic stăpînit, de final al unei tragedii clasice se datorează artei de a construi forma cea mai aptă să

organizeze și să facă elocvent mesajul. Analizată, orice capodoperă dezvăluie o minuțioasă și elaborată construcție, fără de care n-ar fi posibilă comunicarea inteligibilă, convingătoare a ideilor. Deși de cele mai multe ori nu sîntem conștienți de existența acestei construcții, ea acționează din umbră asupra noastră, conducîndu-ne perceperea ca o forță invizibilă. Firește că satisfacția artistică va spori, iar înțelegerea operei va fi mai profundă, dacă urmărirea muzicii se va face în deplină cunoștință a structurii ei formale. Totodată, obișnuința de a privi muzica și sub acest aspect ne ajută să depășim treptat senzația de derută pe care o încercăm atunci cînd, robi ai percepției impresioniste și sentimentale, nu sesizăm organizarea internă a operei.

SENS ȘI SONORITATE

Muzica are, într-adevăr, așa cum foarte deseori se repetă, un sens emoțional. Din exprimarea unor trăiri, a unei atmosfere psihologice, a unei atitudini afective în fața vieții se încheagă conținutul ei și pe această poziție este necesar să ne situăm ori de cîte ori încercăm a răspunde la întrebarea „ce ne spune muzica?” Dezvoltată unilateral, hipertrofiată, orice idee, cît de justă ar fi ea, se transformă însă într-o dogmă, într-un fetiș, într-un „idol al minții” care ne împiedică să vedem complexitatea contradictorie a lucrurilor; o asemenea soartă pîndește și ideea privitoare la conținutul emoțional al muzicii, ori de cîte ori nu se ține seama de specificul sonor al conceperii acestui conținut. Alimentată de incultura muzicală, dorința unor amatori de a fi învăluiți de efluviile lirice ale unei simfonii (ba chiar de a vedea conturîndu-li-se în imaginație încîntătoare tablouri) se amplifică în dauna sensibilității pentru sonoritatea muzicală propriu-zisă, a cărei

valoare estetică le rămîne ascunsă. Dar totodată le rămîne ascunsă cea mai mare și mai semnificativă parte a însuși conținutului, căci acesta nu există ca stare psihică pură, suspendată, ci numai în materializarea sa sonoră, ca ritm, intonații, armonii, culoare instrumentală etc. Despre sărăcia și inconsistența acestui mod, i-aș spune pseudoromantic, de a percepe muzica ne putem ușor da seama atunci cînd, nevoit să comenteze bunăoară un concert brandenburgic de Bach, diletantul nu poate caracteriza muzica ascultată altfel decît atribuindu-i „melancolie”, „seninătate”, „vioiciune”, „grație” și alte asemenea locuri comune, psihologizante sau poetizante, aplicabile și unui madrigal de Monteverdi, și unei simfonii de Schumann, și unui concert de Prokofiev. El nu a reținut mai nimic din dialogul instrumentelor concertante cu ansamblul orchestral, din jocul policrom al motivelor care apar și dispar, se cheamă și își răspund, sensibilitatea sa înregistrînd doar eco-ul emoțional, nu și sursa sonoră a acestuia, cu toate arabescurile ei. Cînd receptivitatea muzicală a melomanului este înfeudată înclinărilor literare, consecințele negative ale acestui fel de a înțelege muzica ies la iveală în mod izbitor: Stendhal își imagina că face o caracterizare adecvată simfoniei lui Haydn (nu știm la care din ele se referea), deslușind în ea călătoria unei corăbii pe marea agitată, cu numeroase peripeții, evocate detaliat de scriitor; în realitate, în ciuda acestei plastice comparații, Stendhal trecea cu ușurință peste ceea ce era mai important, mai original în simfonia lui Haydn, adică peste faptul că ea reprezintă o modalitate specifică de gîndire a cărei esență o putem înțelege numai dacă ne smulgem nebuloaselor și arbitrarelor impresii sentimental-descriptive și pătrundem în substanța propriu-zis muzicală a operei. Efort ce presupune desigur o anumită inițiere, pricepere, cultură profesională și căruia melomanul comod, superficial le preferă reveria literaturizantă. Va spune că tot ce se petrece pe plan muzical ține de bucătăria tehnică a operei, care

nu are însemnătate decît pentru profesionist, el, melomanul, interesîndu-se de latura umană, spirituală, evocatoare a operei, adică de conținutul ei. Conținutul muzicii identificat cu impresiile și asociațiile stîrnite în imaginația noastră—cîtă eroare în această suficientă și înfumurată opinie! Este nu conținutul, ci o fantomă a lui, căci conținutul există doar în măsura în care compozitorul gîndește și formulează idei sonore, cristalizîndu-se din întreaga desfășurare a discursului muzical. Poate că în nici o altă artă contopirea dintre conținut și formă nu e atît de intimă și de totală. Reținînd dintr-un concert brandenburgic de Bach sau dintr-o simfonie de Haydn numai vagi stări sufletești, înseamnă să nu sesizezi specificitatea mesajului. Nici Bach și nici Haydn nu au clădit edificiul sonor și nu au împletit țesătura muzicală numai pentru a ne sugera o stare de veselie sau de tristețe — cu atît mai mult pentru a ne evoca cine știe ce peripeții marine sau terestre, pe care scriitorul, pictorul, regizorul le pot zugrăvi mai complet și mai convingător. A compune înseamnă pentru muzician a făuri un adevărat mic univers sonor, ale cărui legi interioare de organizare vor fi înțelese de ascultător grație receptivității și inteligenței sale muzicale, însușiri strîns legate de finețea și gradul de cultivare a simțului auditiv. Compozitorul nădăjduiește că ascultătorul va desluși elementele sonore fundamentale (pe care întotdeauna se străduiește să le formuleze cît mai pregnant) și va urmări dezvoltarea lor de-a lungul operei, numai o asemenea înțelegere, muzicală, putînd alimenta cu substanță reală tălmăcirile psihologice, literare. Din păcate însă, în majoritatea cazurilor, numai un mic procent al acestui deziderat se realizează, spiritul de orientare pur muzicală al ascultătorului fiind de obicei insuficient educat și aflîndu-se în consecință la discreția impresionismului psihologic. Auzul selectează puține elemente din noianul sonor, de pe urma lui rămînînd doar o atmosferă mai

mult sau mai puțin tulbure, considerată de unii drept conținutul compoziției. În aceste condiții ia naștere mentalitatea pe care am numit-o pseudoromantică; opacă sau puțin sensibilă la valoarea intrinsecă a sonorităților, ea exaltă un conținut fantomatic, constituit din cețoase reacții sentimentale. Pentru această categorie de melomani conținutul (sau sensul) muzicii reprezintă ceva anterior stabilit de compozitor (de aici și eterna întrebare: „ce a vrut să spună compozitorul în acest cvartet?”) și supus apoi unei elaborări sonore. Lucrurile stau exact invers. Chiar atunci când pleacă de la anumite date literar-programatice (care reprezintă nu conținutul, ci impulsul exterior al muzicii), compozitorul își realizează conținutul, sensul, mesajul pe parcursul creației, prin întregul său sistem de gândire în sunete. Trebuie să ne dea mult de meditat gestul lui Beethoven, care întrebat de amicul său Schindler ce a vrut să spună în *Sonata opus 57* în fa minor, după ce i-o cântase „în primă audiere”, s-a așezat din nou la pian, cântându-i lucrarea pentru a doua oară și adăugând la sfârșit: „asta am vrut să spun”. Într-adevăr, ceea ce are de spus compozitorul se află cuprins în prezentarea, alternarea și dezvoltarea elementelor tematice, în complexa organizare a liniilor polifonice și agregatelor armonice, însuflețită de imbolduri ritmice și colorată prin diversitatea timbrelor vocale sau instrumentale. Adevăratul sens emoțional-poetic al muzicii este nu cel inventat printr-o ascultare sentimentală, visătoare, contemplativă, ci cel descoperit prin pătrunderea legilor acestui univers sonor.

Diletantul urmărit de prejudecata „muzicii grele” se sperie când ajunge în pragul acestei lumi a compozitorului, derutantă la un prim contact, dar melomanul familiarizat cu limbajul muzical știe din experiență auditivă că la capătul strădaniilor de a înțelege el va găsi întotdeauna firul Ariadnei, care-l va călăuzi prin această aparent labirintică lume. I-l oferă însuși compozitorul, căci, organizându-și materialul sonor, el este

tot timpul preocupat de continuitatea discursului, necesară atît unității constructive a operei, cît și inteligibilității ei de către ascultător. Această continuitate nu se mărginește la momentele de amplă, liniștită și cantabilă expunere melodică, de felul celebrei teme din finalul *Concertului pentru pian în do minor* de Rahmaninov sau al nu mai puțin celebrului menuet din *Don Juan* de Mozart, cum își imaginează ascultătorul format la școala operei italiene, a cărei structură constă în alternarea ariilor (cu atîta nerăbdare așteptate!) și recitativelor de legătură (mai mult sau mai puțin plictisitoare, dar suportate totuși în numele desfătării melodice care va urma!). Frazele-cantilenă reprezintă doar un aspect al continuității ideii muzicale, compozitorul situîndu-le de obicei în acele puncte ale discursului sonor unde se cere o destindere, o culminație lirică. Nu înseamnă că între aceste momente de „înseninare” melodică (singurele pe care unii amatori le iau în considerație: cîți nu merg la operă numai pentru a asculta „aria spadei”, „corul soldaților”, „cavatina contesei”!) continuitatea ar slăbi sau s-ar pierde; dimpotrivă, între frazele-cantilenă acțiunea muzicală străbate tocmai acele etape de acumulare energetică ce justifică instaurarea melodiei liniștitoare. Din acest punct de vedere se cer urmărite cu egală atenție și acele motive lapidare care se înlănțuie, se confruntă, parcurg diverse metamorfoze, realizînd o anumită tensiune psihologică, după care apariția unei idei melodice ample va căpăta semnificația unei cotituri, unui repaos, unei concluzii. Orientarea în această desfășurare dezvoltătoare este ușurată de faptul că în structura lor intră de obicei crîmpeie din ideile melodice de bază, mai mult sau mai puțin cantabile, ale compoziției: este ca și cum am urmări destinul unor personaje, prinse în vîltoarea unei acțiuni care le ciocnește, le obligă să-și dezvăluie cele mai ascunse trăsături, le desfigurează sau le transfigurează. Aproximativ astfel se înfățișează continuitatea discursului muzical într-o simfonie de Beethoven sau Mahler.

o sonată de Brahms sau Franck, un cvartet de Prokofiev sau Șostakovici, cu alte cuvinte în acele opere (și ele alcătuiesc o parte imensă — poate cea mai mare — a repertoriului curent) la a căror temelie stă logica simfonică, adică expunerea și dezvoltarea ideilor tematice; aflându-și cea mai tipică întruchipare în simfonie, această metodă componistică își găsește aplicare în toate genurile, de la lied pînă la operă. Mulți compozitori au căutat să atenueze, să șteargă granițele dintre ideea melodică și dezvoltarea ei, contopindu-le într-un torent sonor neîntrerupt: cei de orientare mai interiorizată, mai contemplativă au căutat să melodizeze la maximum dezvoltarea, discursul prezentîndu-se la ei ca o continuă depănare a unui fir melodic (să ne gîndim la *Poemul* lui Chausson sau la *Sonata a III-a pentru pian și vioară* de Enescu); compozitori cu necesități mai eruptive de expresie, ca bunăoară Wagner, s-au apropiat de acest țel pe calea dramatizării melodiei, a unei „melodii infinite”, care trece de la voci la instrumente și slujește atît acțiunea, cît și confesiunile lirice. Toată această curgere a ideii — cînd mai dreaptă, cînd mai întortocheată — este inseparabilă de pulsația ritmică (adică structurarea duratelor sonore), în care sălășluiește natura dinamică a muzicii, și de fundamentul armonic (structura acordică), care dă materialului tematic soliditate și îi amplifică forța expresivă. Ritmul și armonia sînt atît de intim integrate discursului muzical, încît aproape nici nu ne dăm seama de ele în mod distinct, efectul lor estetic fiind perceput subconștient de către ascultător. Este o situație asemănătoare cu cea a spectatorului de cinematograful: el nu urmărește în mod special muzica filmului, dar impulsurile emoționale ale acesteia i se comunică pe nesimțite și îl fac să vibreze mai puternic la acțiunea de pe ecran. Ceea ce este muzica de film pentru imaginea cinematografică este ritmul și armonia pentru discursul muzical al operei simfonice sau de cameră. După cum însă, în anumite secvențe, muzica filmului poate deveni factor dominant, impunîn-

du-se autoritar atenției noastre, tot așa ritmul sau armonia pot la un moment dat să se transforme în element esențial, ba chiar unic al discursului muzical: ritmul se dezlănțuie atotstăpînitor în anumite momente ale baletului *Sfințirea primăverii* de Stravinski, evocînd frenezia primară a străvechilor ritualuri, iar prin structura pur armonică a piesei *Catacombele* din *Tablouri dintr-o expoziție*, constînd dintr-o succesiune de acorduri grave, Musorgski a putut realiza o impresionantă atmosferă de mister sacerdotal. Ritmul și armonia pot însă atrage atenția și prin mijlocul opus: al estompării sau anihilării lor. Atunci ascultătorului îi devine deosebit de limpede importanța hotărîtoare a ritmului și armoniei; ni-l amintim pe morarul din poveste care, putînd ușor adormi în zgomotul morii, ca și cînd nici nu l-ar fi remarcat, se trezea de îndată ce acesta se întrepruiea. Intenționat umbrite, aceste mijloace pun în lumină, prin însăși absența lor, anumite sensuri ale ideii muzicale. Despre unele pagini lente ale simfoniilor lui Șostakovici se spune că sînt aproape „aritmice”, într-atît este de intensă impresia înțepenirii, a paralizării ce urmează teribilelor catastrofe (*Simfoniile a V-a, a VIII-a*). Cît privește renunțarea la înveșmîntarea armonică, ea poate merge de la momente solistice ale instrumentelor dintr-o piesă pentru ansamblu (de pildă, solo-ul de trombon din prima parte a *Simfoniei a III-a* de Mahler sau solo-ul de corn englez de la începutul actului III din *Tristan și Isolda* de Wagner) pînă la compoziții integral concepute pentru o singură voce: preludiul la unison din *Suita I pentru orchestră* de George Enescu, *Sonata pentru vioară solo* de Bartók. Originalitatea cu totul aparte a compozitorului Aurel Stroe constă tocmai în aceea că el se străduiește să facă din structura monodică principiul esențial al creației sale.

Ceea ce am conturat pînă acum reprezintă latura cea mai izbitoare a expresiei muzicale, *primul plan*, care se impune oricărei atenții elementar concentrată la curgerea discursului sonor. Muzica nu constă însă



numai din acest prim-plan, tot așa cum într-o desfășurare cinematografică sau compoziție picturală nu numai figura dominantă, dar și personajele din jur sau fundalul, alcătuind planul secund, definesc conținutul imaginii. Există și în muzică un *plan secund*, constituit la rîndul său din motive și teme, ritmuri și armonii care precizează sau adîncesc sensul expresiei. Să ne gîndim la renumitul *largo* al simfoniei *Din lumea nouă* de Dvorak, asociat de mulți cu înmormîntarea fiicei unui șef de trib indian, care i-ar fi inspirat compozitorului această parte a simfoniei sale, dar în realitate de o semnificație mult mai largă și mai generalizatoare. Ea farmecă printr-o pătrunzătoare melodie elegiac-funebră, reliefat detașată de contextul orchestral-armonic, dar în componența impresiei adînci lăsată de această muzică intră și efectul pe care-l creează planul secund al discursului sonor. Intonată de cornul englez, tema se desfășoară la început pe fondul catifelat și învăluitoare al sunetelor îndelung ținute ale instrumentelor cu coarde; pe măsură ce melodia se dramatizează, crește și participarea acestui plan secund: notele lung ținute fac loc unui tremolo fremătător al viorilor și violelor, iar acesta, după cîteva măsuri, mersului apăsător al contrabașilor care evocă o procesiune; în tot acest timp, melodia este depănată cu accente îndurerate de flaut, oboi și clarinet, cu o pregnanță sculpturală, a cărei puternică emoționalitate se alimentează și din resursele expresive ale elementelor situate în penumbră. Prezența acestui plan secund se poate uneori impune ascultătorului cu o autoritate gata-gata să egaleze forța primului plan, cum se întîmplă, de exemplu, în liedul *Regele ielelor* de Schubert, unde formula de acompaniament a pianului se repetă cu o insistență obsedantă, contribuind hotărîtor la acea impresie de halucinație tragică pe care o lasă înfiorata melodie schubertiană, atît de intim îngemănată cu versurile baladei lui Goethe. Nu sînt de loc rare cazurile cînd ideea muzicală iese din penumbra planului secund, pentru a ocupa un loc egal în impor-

tanță cu ideea de prim-plan; efect lesne de realizat grație tehnicii polifonice și care presupune și la ascultător deprinderea de a-și bifurca sau trifurca receptivitatea auditivă pentru a putea diferenția atît planul prim de cel secund, cît și eventualele dedublări ale primului plan. Să ne amintim partea a II-a (Allegretto) din *Sinfonia în re minor* de César Franck: după o primă secțiune în care cornul englez expune o sugestivă cantilenă, avînd ca „decor” (adică plan secund) acordurile foarte estompate ale corzilor, urmează o a doua secțiune, dominată de o idee misterioasă (triole înșiruite unduitor și intonate în tremolo de viori), pentru ca apoi, în a treia secțiune, cantilena cornului englez și această idee misterioasă să fie aduse simultan, alcătuiind o imagine complexă, în care avem nu atît un prim-plan și un plan secund, cît o dedublare a primului plan. Planul secund propriu-zis este realizat în acest caz de acordurile discrete ale lemnelor, harpei și corzilor grave care „umplu” spațiul sonor dintre cele două idei paralele. Exact același procedeu este folosit de Enescu în partea a II-a a *Dixtuorului*, după ce expune succesiv o melodie nostalgică și una jucăușă. În creația impregnată de spirit polifonic — și avem în vedere, în primul rînd, arta corală a maeștrilor Renașterii — această diferențiere a primului plan capătă înfățișarea unei bogate ramificații, alcătuite din 3,4,5 voci de egală importanță. Fugile și coralele pentru orgă sau concertele brandenburgice de Bach reprezintă transpunerea instrumentală a acestui procedeu, iar în cantatele și oratoriile marelui muzician liniile vocale și instrumentale se unifică într-un monumental edificiu polimelodic. (Ceea ce totuși nu exclude prezența unui fir călăuzitor, schițat de motivele caracteristice care se preumblă pe la toate „etajele” acestui edificiu, trecînd de la o voce la alta și alcătuiind o melodie continuă, considerată de mulți ca o anticipare a „melodiei infinite” din operele lui Wagner.)

Mai este un factor care, alături de primul plan și planul secund, conturează sensul operei: imaginea sonoră ce apare trecător, ca o digresiune de scurtă durată sau o intervenție neprevăzută, și pe care am numi-o *element episodic*. Datorită caracterului său, de obicei fugitiv, episodul poate scăpa atenției ascultătorului, dar omiterea lui dăunează înțelegerii muzicii. Este drept, atmosfera generală a Largo-ului din *Simfonia* lui Dvorak este cea degajată de prelunga depănare elegiacă a melodiei, atât de evident reliefată, dar ceva din sensul acestei muzici ne-ar rămîne ascuns dacă n-am remarca, spre sfârșitul mișcării, melismele pastorale ale oboiului, care cuprind îndată flautul și clarinetul, iar apoi întreaga orchestră, pentru ca această fîșie de cer senin să se îngusteze brusc, iar firava îngînare a cornului englez să ne conducă spre meditația elegiacă, vremelnic părăsită. Aceeași funcție o au straniile, aproape fantomaticele sonorități care învăluie și mîngîie melopeea de dor a flautului, intercalată de Enescu în plină desfășurare a Uverturii sale de concert, între expunerea idilicorustică a temelor și dezvoltarea lor dramatizată; în conturarea sensului general al uverturii, acest moment joacă un rol foarte important. Cu atât mai caracterizant va fi elementul episodic atunci cînd compozitorul face din el mai mult decît o apariție fugitivă, prelungindu-i prezența. Nu sînt rare cazurile cînd episodul capătă o funcție aproape egală cu cea a ideilor principale — un exemplu tipic: prima mișcare din *Simfonia a VII-a* de Șostakovici. În mijlocul clasicei forme de sonată, compozitorul intercalează o temă de marș urmată de 14 variații, într-o amenințătoare creștere orchestrală și dinamică, alcătuind faimosul „episod al invaziei”, datorită căruia lucrarea a putut reda cu atîta plasticitate înclăștarea feroce a forțelor aflate în luptă.

Din cele cîteva sumare descrieri, cititorul a înțeles desigur că desfășurarea sonoră este inseparabilă de culoarea ei timbrală. Caracterul instrumentului sau aliajului instrumental (al vocii sau aliajului vocal, atunci

cînd este cazul) care intonează ideea muzicală joacă un rol considerabil în definirea acesteia. Culoarea sonoră face parte din structura intimă a gândirii compozitorului; acesta nu își concepe temele și peripețiile lor în abstract, ci asociindu-le anumitor timbre. De importanța ei ne putem da seama ascultînd, de pildă, *Marea* de Debussy sau *Till Eulenspiegel* de R. Strauss, în transcripție pianistică: se pierde ceva esențial din gândirea compozitorului, în locul policromei palete orchestrale, în funcție de care au fost gândite lucrările, apărîndu-ne o imagine monocromă (la fel cum ar arăta un Monet sau un Van Gogh reproduși în alb și negru!). Or nu e indiferent dacă o idee încredințată oboiului sau vibrafonului nu mai este auzită în sonoritatea acestor instrumente; există o rațiune estetică în întrebuițarea cutărui sau cutărui instrument, într-un anumit moment al dezvoltării muzicale. Culoarea sonoră este și ea un factor al dinamismului muzical, unirea și înlănțuirea timbrelor putînd spori tensiunea acțiunii sonore. Nu sînt lipsiți de teme cei care vorbesc despre o dramaturgie a timbrelor — să ne gândim ce contribuție au ele în încheierea mesajului simfonic șostakovician. În alegerea instrumentului, în distribuirea solo-urilor, ansamblelor și tutti-lor, compozitorul este preocupat în primul rînd de funcția dramatică pe care o pot avea acestea, de măsura în care pot împinge înainte acțiunea. Și, cu o intuiție genială, Șostakovici găsește întotdeauna timbrul orchestral adecvat situației dramatice. Iată, spre pildă, partea a III-a (Allegretto) a *Simfoniei a X-a*. Caracterul de meditație gravă și concentrată al începutului acestei părți este realizat prin încredințarea temei principale cvintetului de coarde. Un moment de crispare — apare motivul incisiv, care va juca tot timpul rolul unei obsesii amenințătoare. Îl intonează grupa întregă a lemnelor, punctate discret de timpanii și trianglii. A fost însă ca o nălucire trecătoare. Eroul se recufundă în meditația a cărei temă reapare la coarde. Imixtiunea fagotului și acompaniamentului înăbușit al percu-



ției îi insuflă un curent de neliniște și presimțiri întu-
necate. Iată însă un nou prilej de liniștire sufletească:
solo-ul mîngîietor de corn, venit din depărtare ca o
chemare prietenească. Dar și acesta a fost o nălucire:
exclamațiile mormîntale ale gongului împletite cu tema
meditației, intonată tînguitor de cornul englez, par a
spune că liniștea sufletească nu poate fi încă dobîndită.
Și această desfășurare emoțională se continuă mai de-
parte, cînd urcînd pe culmile speranței, cînd coborînd
în abisul deznădejdiei. Alături de melodii și armonii,
timbrele orchestrale joacă un rol esențial în materializ-
area acestui proces.

Preocuparea pentru culoarea sonoră a expresiei îl
determină uneori pe compozitor să-și conceapă lucra-
rea pentru un ansamblu cu structură foarte individuali-
zată. *Concertul de cameră* al lui Alban Berg pentru
vioară, pian și 13 suflători, *Introducere, coral și marș*
de Casella pentru 23 suflători, pian și percuție, *Dansu-
rile* lui Debussy pentru harpă și orchestră de coarde,
Concertul lui De Falla pentru clavecin, flaut, oboi, cla-
rinet, vioară, violoncel, *Epithalamul* lui Jollivet pentru
orchestră vocală, *Simfonia de cameră* a lui Enescu pen-
tru 12 instrumente solistice, cele *Trei mici liturghii*
ale lui Messiaen pentru corzi, pian, celestă, vibrafon,
maracas, unde Martenot și cor de femei, *Povestea solda-
tului* de Stravinski pentru recitator, clarinet, fagot,
trombon, percuție, vioară, contrabas, *Octandre* de
Varèse, pentru șapte suflători și contrabas — iată cîteva
titluri care ne pot da o idee despre importanța timbru-
lui în gîndirea componistică. Nu este o preocupare
strict modernă, căci și la preclasici întîlnim formații
cu structură redusă și timbre individualizate: *Concertul*
pentru mandoline, flauți și trompete de Vivaldi, *Simfo-
nia pentru orchestră de coarde și două trompete* de Bonon-
cini, *Sonata pentru flaut, vioară, cello, clavecin, violă*
de Couperin. Romantismul va aduce gustul pentru
orchestra-gigant, cu toate compartimentele prezente și
la nevoie augmentate, orchestra al cărei ansamblu va

răstignirea și învierea lui Isus Hristos. Cei înclinați să aprecieze muzica pornind de la literatură ar trebui să aibă și față de muzica lui Bach aceeași atitudine critică pe care o au, ca oameni ai veacului științei, față de mitul biblic. Iată însă că asupra tuturor, oricare le-ar fi convingerile filozofice și etice, muzica *Patimilor după Matei* exercită o influență covârșitoare, ca o adevărată minune a omului, mai impresionantă — fiind evidentă și incontestabilă — decât senzaționala înviere a lui Isus Hristos. Se explică acest efect miraculos prin aceea că muzica lui Bach, cu melodiile, polifonia și întreaga ei arhitectură, ne vorbește despre ceva mult mai larg, mai etern și mai esențial uman decât evanghelia lui Matei. Simți în ea exprimată măreția celui care, lovit pe nedrept, înfruntă nenorocirea, arătându-se, în liniștea lui, mai puternic decât cei ce se năpustesc cu agresivitate asupra lui. Apoi nu poți să nu fii impresionat de opera arhitecturală pe care o vezi săvârșindu-se: 78 de scene — gigantice blocuri de piatră — se suprapun și se cimentează, înălțînd un edificiu ce-ți amintește grandoea și trăinicia străvechilor domuri medievale. În sfîrșit muzica lui Bach desfășoară în fața noastră frumuseți — nobilul patetism al ariilor, măreția duiosă a coralelor, tensiunea severă a recitativului epic — care ne înfioară indiferent dacă înțelegem sau nu textul narat. Este calitatea oricărei mari muzici: concepută în legătură cu un subiect literar, ea posedă o autonomie care-i permite să se facă înțeleasă prin propriile-i mijloace. Am analizat, una după alta, componentele acestei autonomii în paragrafele anterioare, dar nu e inutil să le repetăm: 1. forța de generalizare psihologică, grație căreia muzica se poate dispensa de serviciile literaturii, mesajul ei, mai vag dar în schimb mai larg cuprinzător, afirmîndu-se ca ceva capabil de o viață independentă, prin specificul său interiorizat și expresiv; 2. construcția lăuntrică, a cărei logică și unitate fac din compoziția muzicală un organism de sine stătător, care se ține în picioare nu sprijinindu-se în cîrjele

argumentelor programatice, ci prin propria-i robustețe și soliditate; 3. valoarea intrinsecă, immanentă a sonorității, care constituie un izvor de încântare estetică atât prin puterea ei de a sugera, cât și prin desenele pur muzicale realizate de arabescurile sonore. Toate acestea, conjugate, asigură muzicii suveranitatea ei de artă autonomă, o fac să poată vorbi cu elocvență independent de prezența sau absența literaturii, iar uneori chiar în ciuda acesteia. Într-adevăr, nu-ți pasă că în timpul reprezentării *Flautului fermecat* pe scenă se petrec puerilitățile absurde, născocite de muza prolixă a libretistului Schickaneder. Muzica lui Mozart își face loc, cu divina ei grație, printre toate aceste absurdități, ridicându-te în aceleași zone pure ale spiritului spre care te înalță concertul său pentru pian în do major sau simfonia *Jupiter*.

Conștienți de capacitatea autonomă de expresie a muzicii, unii preconizează ignorarea premeditată a programului sau subiectului literar, ascultătorul urmînd să-și facă o idee despre compoziție exclusiv pe baza a ceea ce îi spune desfășurarea sonoră. Căutînd în *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski sau *Pictorul Mathis* de Hindemith ecoul picturilor lui Hartmann și Grünewald, în *Manfred* sau *Furtuna* de Ceaikovski pe acela al literaturii lui Byron și Shakespeare, muzica își pierde, în conștiința ascultătorului, sensul ei generalizator, îi apare cu o semnificație îngustată — așa sună felul lor de a pune problema. Nici aceasta nu este însă o înțelegere adecvată: pornind de la o imagine literară sau picturală, și mai ales subliniind prin titlu, motto, versuri rolul lor inspirator, compozitorul a făcut din ele o parte integrantă a mesajului său și dorește ca sunetele să fie percepute în legătură cu aceste imagini; dacă n-ar fi urmărit acest lucru, nimeni nu-l putea împiedica să abordeze un gen al așa-zisei muzici pure — cvartetul, sonata sau simfonia fără program. Recunoașterea autonomiei expresive a muzicii nu trebuie să ducă la absolutizarea acestei însușiri. Este o autonomie rela-

tivă, ale cărei limite sînt impuse de necesitatea compozitorului de a lărgi sfera reflectorie a artei sale, anexîndu-i, cu titlu auxiliar, posibilități reflectorii specifice altor arte. Poetul liric acționează asupra cititorului și prin muzicalitatea care sporește forța incantatorie a versurilor sale; pictorul recurge la ideea de subiect sau se inspiră din opere literare pentru a intensifica fondul psihologic al artei sale; de ce să nu beneficieze și muzica de aportul literaturii sau picturii, care ar putea-o ajuta să depășească limitele legate de specificul materialului sonor?

Ca oricare dintre arte, muzica își are și ea limitele sale. Nici o artă nu poate reda cu forță și pregnanță decît un anumit domeniu al vieții umane, celelalte rămîn pentru ea într-o umbră ce poate merge pînă la obscuritate. În cazul muzicii, capacitatea neobișnuită de a dezvălui procese sufletești inefabile, cu toate nuanțele și ascunzișurile lor, are ca pandant negativ posibilitatea foarte redusă a acestei arte de a preciza obiectul, cauza sau purtătorul trăirilor psihice, de a vorbi cu limpezimea proprie noțiunii. Nu a existat compozitor care să nu fi încercat a trece peste aceste granițe, pentru a face din muzică o imagine a vieții în ansamblul ei. Neputînd atinge acest obiectiv decît prin cooperarea cu celelalte arte, și mai ales cu cea a cuvîntului, muzica devenea într-o anumită măsură dependentă de ele, dar era o dependență pe care compozitorii o acceptau bucuroși deoarece ea le fertiliza și îmbogățea arta, deschidea în fața ei noi perspective. Orice compozitor știe că muzica își poate ajunge sieși, că sunetele sînt suficiente pentru a exprima un conținut spiritual general, dar această generalitate, vecină cu abstracțiunea, ajunge uneori să nu-l mai satisfacă și vrea atunci „să spună lucrurilor pe nume”, să contureze fizionomii concrete. Între două simfonii „pure” (bineînțeles, într-un mod foarte relativ, căci, așa cum am văzut, procesul creației începea printr-o viziune cvasi-programatică a viitoarei opere), Ceaikovski compunea simfo-

nia *Manfred*, ale cărei mișcări erau concepute de el în intimă conexiune cu peisaje pe al căror fond eroul byronian își purta tragicul său destin. Nu numai că a concretizat și individualizat ideea simfoniei, dar această cooperare cu literatura a stimulat inventivitatea sonoră a compozitorului: cerîndu-i să găsească echivalentul muzical al cascadei unde apare zîna, al ambianței bucolice, al orgiilor din lumea lui Ahriman, ea l-a împins spre descoperirea unor sonorități de o deosebită forță sugestivă, care i-au îmbogățit paleta coloristică. În fine, colaborînd cu Byron, Ceaikovski a putut preciza și explicita sensul filozofic al muzicii sale, dominată de obsesia morții pe care conștiința, adînc îndrăgostită de viață, se străduie, dar nu izbutește s-o îndepărteze. Prin colaborarea sa cu literatura, precum și prin dezvoltarea sugestiilor plastice implicate de ea, muzica s-a îmbogățit cu sensuri și nuanțe noi și ascultătorul nu are decît de pierdut atunci cînd face abstracție de rolul pe care l-au jucat imaginile altor arte în conceperea unei opere muzicale. Conținutul emoțional de bază al simfoniei *Manfred* este inteligibil și celui ce nu cunoaște programul byronian, dar luarea în considerație a acestuia din urmă îți permite să înțelegi mai complex și mai colorat muzica, dă carnație unei percepții care, altminteri, ar sesiza doar abstracte scheme psihologice; prin colaborarea cu alte arte, muzica dobîndește posibilități apreciabile de a-și extinde imperiul spre lumea societății, naturii, ideilor. Reîntorcîndu-ne la *Patimile după Matei* va trebui deci să adăugăm o precizare constatării privitoare la elocvența intrinsecă a muzicii lui Bach. Relativ autonomă față de textul de la care a pornit, muzica nu este (și n-ar putea fi) absolut independentă de el: Bach urmărește să redea prin sunete biciuirea lui Isus sau prăbușirea catapetesmei, iar una din cele mai impresionante arii (*Erbarme dich, mein Gott* — Doamne, îndură-te) exprimă căința amarnică a lui Petru care se lepădase de învățătorul său; aceste detalii extramuzicale îmbogățesc

viziunea transmisă de muzică și ne aduc mai aproape de intențiile compozitorului, care nu și-a conceput sonoritățile în mod abstract, ci referindu-se la fenomene determinate. Experiența ascultării muzicii îl învață pe ascultătorul evoluat să nu facă din aceste detalii, tributare inspirației literare, conținutul esențial al muzicii și să vadă dincolo de ele acel adevăr uman etern pe care muzica îl exprimă cu prioritate.

Dacă autonomia muzicii este relativă, dependența ei de alte arte își are și ea condiționarea sa. Mai precis, această dependență nu poate fi rodnică pentru muzică decât dacă ține seama de anumite limite, a căror încălcare ar știrbi din forța spirituală, soliditatea internă și valoarea estetică de sine stătătoare a muzicii. Criteriul care ne permite să ne dăm seama dacă, prin asocierea cu alte arte, muzica și-a pierdut sau nu din autonomie este acesta: îl convinge și îl cucerește ea pe ascultător ca „muzica pură”? Cu alte cuvinte, izbutește ea să se facă înțeleasă, în sensurile ei fundamentale, prin propria-i structură și organizare sonoră? Dacă un oratoriu, o simfonie programatică, un balet ne satisfac prin calitatea, elocvența și logica dezvoltării ideilor muzicale, înseamnă că expresia sonoră și-a păstrat independența, că aluziile literare, plastice, coregrafice nu i-au alterat muzicii esența de artă suverană. Dincolo de preocupările descriptive ale lui Bach, care ne devin limpezi mai ales în lumina textului, se înalță sublima noblețe a umanismului său, solidul edificiu al muzicii articulată în recitative, arii și corale, la rîndul lor riguros organizate în structura lor interioară, în sfîrșit frumusețea scînteietoare a melodiilor, a căror înlănțuire așază o splendidă diademă pe creștetul minunatei creații care este *Patimile după Matei*. Dar *Manfred*? Firele care l-au legat de-a lungul compunerii lui pe Ceaikovski de poemul dramatic al lui Byron nu l-au împiedicat pe muzician să-și construiască lucrarea ca pe o tipică simfonie, cu cele patru mișcări tradiționale, cu clasicele simetrii arhitecturale ale fie-

căreia (sonată, lied, scherzo), lărgite bineînțeles sub impulsul programului, dar suficient de distincte pentru a oferi ascultătorului puncte de sprijin, cu acea pătrunzătoare și fatală temă dominantă, omniprezentă și pe care, chiar dacă n-o asociezi cu figura lui Manfred, nu poți să n-o percepi ca pe pivotul tragic al acestei muzici. Calități asemănătoare, adică succulența și originalitatea sonorităților, organizate într-un inepuizabil flux melodic, fac ca o lucrare destinată scenei, cum este baletul *Romeo și Julieta* de Prokofiev, bunăoară, să poată fi ascultată și în sala de concert, fără ca prin aceasta ea să-și piardă din puterea de a impresiona publicul. Examen la care nu rezistă nici *Esmeralda*, nici *Spartacus*, nici atâtea alte compoziții scenice a căror viață (mai bine zis supraviețuire) este întreținută de spectacolul ca întreg artistic, în al cărui mecanism muzica joacă rolul unei roțițe: smulsă din ansamblul mecanismului, roțița nu are nici o valoare. Muzica de film oferă însă cele mai izbitoare exemple de mutilare a autonomiei valorii muzicale. Deși este domeniul în care se scriu tone de compoziții, foarte puține ajung în sala de concert (cum este cazul suitei vocal-simfonice *Aleksandr Nevski* de Prokofiev sau al suitei *Pe drumurile României* de Anatol Vieru). Ele nu pot avea o existență proprie deoarece, de cele mai multe ori, voința regizorului este atât de despotică, încât își aservește total creația componistică: obligată să renunțe la logica ei intrinsecă, muzica se transformă într-o anexă ilustrativă a imaginii cinematografice. Mentalitatea cinematografică în compoziție, pe care am putea-o caracteriza prin succesiunea rapidă a secvențelor și predominarea stilului descriptiv, a influențat însă gândirea muzicală modernă în genere, aducând serioase prejudicii calității ei estetice. Într-o bună parte a muzicii ultimelor decenii, în occident, expresia generalizatoare a sufletului uman cedează locul efectelor exterioare spectaculoase (cu predilecție pentru explozii, prăbușiri, rostogoliri etc.), construcția solidă, organică și coerentă — impresiilor sonore, ce-i drept

adesea ingenioase, dar fărîmițat înșiruite, ca puncte împrăștiate în spațiu. Nu este nevoie ca ea să afișeze o sursă literar-programatică de felul *Ciocanului fără stăpîn* (P. Boulez) sau *Hiroșimei* (C. Penderecki) pentru a suna așa, căci chiar și atunci cînd se intitulează, mai enigmatic, *Karree* (K. Stockhausen) sau *Pythopracta* (Y. Xenakis), ea se resimte de influența acestei mentalități ilustrative. Procesul a început în primul deceniu al veacului cu cele *Cinci piese pentru orchestră* de Schönberg, situate la jumătatea drumului dintre cromatismul wagnerian și haosul atonal, și a atins un punct paroxistic în deceniul al șaselea la compozitorii nedodecafonici a căror muzică se înfățișează ca un caleidoscop derutant de senzații sonore dispersate. Ingeniozitatea uneori foarte sugestivă a acestor sonorități nu poate totuși satisface dorul după o muzică generoasă și elevată, cu o logică interioară convingătoare, cu idei pregnante al căror destin să poată fi urmărit. Este îngrijorător de mare cantitatea lucrărilor ce par adecvate nu atît interpretării concertistice, ci unui spectacol teatral sau cinematografic, ca mijloc auxiliar de intensificare a coșmarului, grotescului, fantasticului. Ascultată de sine stătător, ea este departe de a-ți produce o satisfacție spirituală asemănătoare celei pe care o simte ascultătorul la un cvartet de Beethoven sau o simfonie de Honegger; sentimentul pozitiv încercat este doar acela de uimire, cînd, bineînțeles, prelungita expunere a acestor impresii sonore nu ajunge să plictisească, iar stridența lor să irite. Unii reprezentanți radicali ai avangardismului muzical pretind că acesta este un nou fel de a concepe muzica, emanație firească a sensibilității moderne și verigă inevitabilă în lanțul evoluției istorice. Antoine Goléa îl prezintă pe Pierre Boulez ca pe un Beethoven al timpurilor noastre și compară *Poliphonie X* cu *Simfonia a V-a*. Opinie cel puțin prezumțioasă: oricît și-ar fi înnoit muzica mijloacele, de la Machaut pînă în anii recenți, ea nu și-a trădat niciodată esența: expresia spiritualizată a vieții umane și logica inteligibilă a dezvoltării ei.

tării ideilor i-au asigurat autonomia chiar și atunci când Wagner, proclamînd contopirea tuturor artelor în drama muzicală, era acuzat că ar fi pîngărit frumusețea muzicii pure.

Capabilă să convingă și să se impună prin propriile-i mijloace — calitate pe care o poate demonstra orice concert de Mozart sau Beethoven, orice simfonie de Schubert sau Brahms — muzica apelează, așadar, adesea la ajutorul celorlalte arte, limitîndu-și astfel autonomia. Lăsînd la o parte cazurile cînd spiritul literaturii, picturii, cinematografului alterează esența expresivă și muzicală a compoziției, cazuri datorate unei vicioase înțelegeri a raportului dintre muzică și celelalte arte, dependența în care intră compozitorul nu are nimic umilitor pentru creația sa; ea, dimpotrivă, îi îmbogățește viziunea, obiectivînd-o și intelectualizînd-o, îl îndeamnă spre descoperiri sonore (nu e hazardat să afirmăm că o mare parte din cuceririle pe tărîmul forme, armoniei, orchestrației sînt consecințele problemelor de exprimare pe care imaginile literare sau plastice le puneau în fața compozitorului). Este o dependență ce nu intră în conflict cu necesitatea autonomiei, căci muzica, legîndu-și ființa de un poem, o pictură, o dramă, rămîne mai presus de toate ea însăși. Determinantă în această relație dialectică este ideea de autonomie, iar nu cea de dependență, căci chiar cînd se intitulează *Patimile după Matei*, *Manfred* sau *Romeo și Julieta* opera ne va vorbi în primul rînd prin muzica ei, cunoașterea textului slujind doar spre colorarea și precizarea impresiilor psihologice prilejuite de substanța sonoră. Ba mai mult: nu numai că nu textul ne dă cheia înțelegerii muzicii, ci muzica este cea care ne permite să înțelegem mai profund sensul imaginilor literare sau plastice. Sprijinindu-ne precumpănitor pe text, înlănțuim muzica de un fenomen mai mult sau mai puțin particular și îi îngustăm semnificația; privind lucrurile din perspectiva muzicii, imaginea literară sau plastică își dezvăluie sensuri noi, mai largi, mai filozofice. Prin muzică ni se

atrage atenția asupra elementului universal-uman din miturile pe baza cărora au fost compuse *Patimile* după Matei și *Patimile* după Ioan de Bach, *Inelul Nibelungilor* și *Parsifal* de Wagner, *Orestia* de Milhaud, *Oedip* de Enescu: forța generalizatoare a ideilor muzicale scoate la suprafață ceea ce este permanent valabil în străvechile mituri, acel zbucium și acele aspirații eterne ale omului, pe care aparența naivă, mistică sau fantastică a fabulei le ascunde înțelegerii noastre. Punând surdina pe elementele eronate, retrograde ale textului (religiozitatea imnului resurecției de Klopstock din finalul *Simfoniei a II-a* de Mahler sau a poemului lui Claudel pentru *Ioana pe rug* de Honegger, pesimismul motto-ului lamarinian al *Preludiilor* lui Liszt, individualismul mizantrop al versurilor pe care Brahms și-a compus *Rapsodia pentru alto, cor și orchestră*), muzica face să răsunec cu toată intensitatea potențele umane generoase și vizionare ale imaginilor poetice, năzuința spre îmbrățișarea universală. Textele neinspirate, pe care le găsim la baza atîtor capodopere componistice, sînt luate de muzică în zborul ei înaripat și înălțate în zone unde mediocritatea și prozaismul acestei pseudoliteraturi nu numai că se dizolvă în impresia generală de elevație, dar capătă chiar o aureolă înnobilitoare: să ne gîndim la *Răpirea din Serai*, *Traviata*, *Trubadurul*, *Lucia* — cîteva titluri din nesfîrșita listă a capodoperelor muzicale născute pe o bază literară inconsistentă. Nu sînt toate acestea dovezi ale suveranității pe care muzica și-o păstrează în condițiile simbiozei ei cu alte arte? Numindu-se *Egmont*, *Faust* sau *Hamlet*, autentică muzică nu este mai puțin Muzică, în sensul etern și imanent al cuvîntului, decît un concerto grosso de Haendel, un divertisment de Mozart sau o sonată de Schubert.

Din această autonomie a muzicii ia naștere adesea o dependență superioară care nu numai că nu îngrădește, dar subliniază independența ei de expresie: muzica neînsoțită de nici un fel de imagine extramuzicală, dar care vorbește cu atîta elocvență, încît ne îndreaptă gîn-

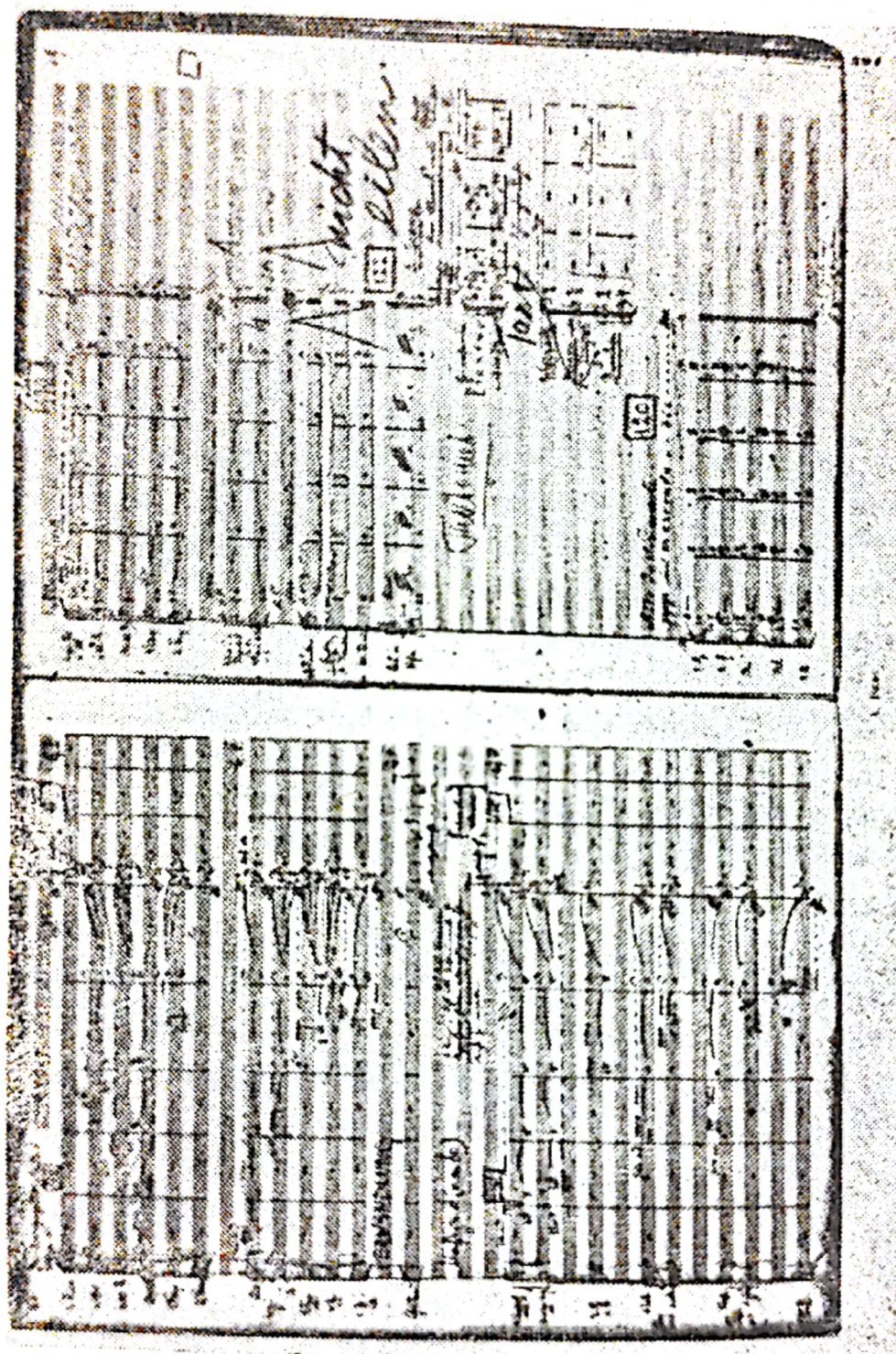
direa spre poezie, dramă, pictură. Wagner nu a găsit o mai bună modalitate de a caracteriza primele trei mișcări ale *Simfoniei a IX-a* de Beethoven decât evocînd scene din *Faust*-ul goethean (bineînțeles pe cele cu pronunțat caracter reflexiv) pe care sunetele le sugerau cu forță irezistibilă, iar Enescu întrezărea în *Ciacona* lui Bach grandioasa siluetă a unei catedrale gotice și zîmbetul suav al unei madone sculptate. Fenomenul se petrece curent: nu regăsești în baladele lui Chopin lumea poetică a lui Mickiewicz, în *Sonata a III-a* de Enescu pentru vioară și pian freamătul codrului eminescian, în concertul pentru orchestră de Paul Constantinescu ecouri ale vieții haiducești? Nu-ți evocă simfoniile lui Mahler ideea unui „theatrum mundi”, a unei gigantice drame, avînd ca scenă universul, iar ca protagonistă omenirea însăși, prinsă în vîltoarea unor mari încercări? Nu-ți amintește muzica debussy-stă de luminile, umbrele, nuanțele coloristice ale impresioniștilor francezi, atmosfera contemplativ-difuză din tablourile lor? Iată cum problema dependenței muzicii de celelalte arte reapare țîșnind din însăși autonomia al cărei elogiu l-am făcut. Dependență care, și de data aceasta, demonstrează imensa, nemărginita putere de exprimare a sunetelor.

VERIDICITATE ȘI FRUMUSEȚE

Auzim adesea reflecții de felul acesta: „Cît e de insuportabilă muzica lui Bartók: parcă s-a strîns în ea tot ce e mai urît, mai brutal, mai sumbru în viață”. Pentru ca partizanii spiritului bartokian să exclame nu mai puțin dezgustați: „Este cu neputință să asculți pînă la capăt ceva de Poulenc: eleganța salonardă și feminină a muzicii lui e un anacronism în veacul nostru”. (Teoreticienii incompatibilității celor două modalități ar fi desigur stupefiați să afle că Poulenc a scris — și așa a fost —

un comentariu admirativ asupra cvartetelor lui Bartók, că deci compozitorul „salonard” a putut savura o muzică atât de „brutală”...) Disputa aceasta are străvechi tradiții. „Muzica lui Beethoven e aceea a unui plebeu!” exclamau indiganți adoratorii lui Haydn și Mozart, dar, la rîndul lor, Haydn și Mozart au trebuit să treacă prin furcile caudine ale unor romantici care priveau cu semeață superioritate simetria și seninătatea muzicii celor doi clasici și puneau spiritul „plebeu” adus de Beethoven deasupra presupusului spirit „aristocrat” al predecesorilor lui. Operele lui Glinka și Musorgski au fost respinse la vremea lor de o bună parte a publicului ca muzică trivială, „de birjar”, nedemnă a sta alături de armonioasele creații ale lui Bellini și Donizetti, iar în legătură cu Debussy și Ravel continuăm să auzim comentarii ușor peiorative privind „rafinamentul lor estetizant”, pe care unii îl opun „realismului” și „democratismului” lui Wagner sau Musorgski (ca și cum rafinamentul contrazice sau face imposibil realismul, iar democratismul există numai acolo unde apar coruri grandioase și orchestra se dezlănțuie cutremurător).

Disputele de acest fel, care probabil se vor reedita multă vreme de acum înainte, izvorăsc dintr-o neputință sau neobișnuință — mereu regenerate — de a privi muzica dintr-un punct cuprinzător de vedere, capabil să înțeleagă esența contradictorie a acestei arte. Căci înfățișarea nepoleită a adevărului vieții, cu o sinceritate ce poate uneori atinge brutalitatea, a avut dintotdeauna ca pandant, adesea la unul și același compozitor, năzuința de a arunca vălul armoniei și idealului peste asprimile vieții. Prima glorioasă victorie purificatoare a liniștii melodice, a doua este brăzdată de motive crispate și tensiuni acordice sfredelitoare. Una răscolește, tulbură, cealaltă mîngîie, înseninează. Contrastul celor două modalități nu poate fi tăgăduit, dar de aici pînă la proclamarea incompatibilității lor, pînă la respingerea uneia în numele celeilalte este o distanță ca de la cer la pămînt.



Wozzeck de Alban Berg

Distanță pe care spiritele superficiale și dispuse oricând să dea verdicte li se pare un fleac s-o străbată.

Evoluția limbajului muzical a fost și este într-o bună măsură determinată de căutarea mijloacelor care să aducă un plus de veridicitate în raport cu muzica anterioară. Verdi a încercat să elibereze opera de artificialitatea și convenționalismul atât de prezente în lucrările compatrioților săi Bellini și Donizetti, dramatizând aria, în *Othello* și *Falstaff* dând o mare extindere recitativului și simfonizând partea orchestrală; Wagner a vrut să depășească școala italiană în genere, eliminând total aria în locul căreia a pus așa-zisa „melodie infinită” și transformând opera într-o simfonie cu voci obligate; *Salomeea* și *Electra* de Richard Strauss au împins și mai departe tendința wagneriană, punând în slujba ideii de dramă muzicală (care înlocuise tradiționalul „concert costumate” al italienilor) procedeele unei instrumentații dezvoltată la dimensiuni gigantice și ale unei armonii ajunsă în pragul atonalității; prag peste care sare Alban Berg cu *Wozzeck* și *Lulu*, realizând efecte de o violență fără precedent în redarea stărilor anxioase, halucinante, desperate, isterice. Această evoluție, ușor de urmărit în orice gen al muzicii, a fost mai tot timpul însoțită de protestele celor șocați în momentele de trecere de la o etapă la alta. „Frumusețea a fost distrusă, pe ruinele ei s-au instaurat haosul și urîțenia!” cam acesta era întotdeauna sensul vociferărilor contemporane. În acest ton au fost acordate și învinuirile aduse de La Harpe *Armidei* lui Gluck, și diatriba rostită de Rousseau împotriva muzicii lui Rameau, și puținele, dar incisivele cuvinte ale lui Goethe despre Beethoven, și rechizitoriul făcut lui Wagner de către Nietzsche pentru *Tetralogie* și *Tristan*, și acuzarea mînioasă îndreptată de Hanslick contra poemelor simfonice ale lui Liszt, și comentariile cu care toată critica oficială a întâmpinat *Boris Godunov* de Musorgski, și aprecierile semnate de Camille Belai-gue asupra lui *Pelléas și Mélisande* de Debussy, și repro-

șurile formulate de Kremlev și Koval la adresă simfoniilor lui Șostakovici ș.a.m.d.

Sporul de intensitate și vehemență în înfățișarea dramelor vieții este adesea înțeles, la început, ca o degenerare sau desfigurare a frumuseții (frumusețea fiind identificată cu modalitatea de expresie și construcție instaurată de o anumită tradiție), pentru ca, după câțiva vreme, impresia urîteniei și haosului să dispară, iar operele ieri condamnate să ne sune azi foarte firesc și decent (fiind chiar luate ca norme de frumusețe pe baza cărora sînt trași la răspundere căutătorii unei noi veridicități). Se vede cît de relativă și mobilă este granița dintre veridicitate și frumusețe, prima transformîndu-se treptat în cea de a doua, ceea ce este destinat să ne tulbure și mai puternic sufletul, ajungînd cu vremea să ne desfete și să ne înalțe. Cine s-ar mai gîndi astăzi să spună, ca Goethe, la ascultarea *Simfoniei a V-a* de Beethoven, că violența accentelor acestei muzici îi dă sentimentul că întreaga casă se prăbușește asupra-i?... (Se găsesc, în schimb, destui care încearcă acest sentiment la ascultarea unei muzici de Bartók!...) Percepînd această simfonie ca expresie a unei viziuni patetice și virile, mai vehementă în rostirea mesajului decît o simfonie de Mozart sau Haydn, sonoritățile și construcția ei generală nu ne par mai puțin încîntătoare, mai puțin frumoase decît cele proprii celor doi mari predecesori ai Titanului. Fenomenul se explică prin aceea că, oricît de intens ar aspira compozitorul spre o redare cît mai fidelă a adevărului vieții, el nu poate să nu se comporte și ca un slujitor al frumosului, în spiritul preceptului mozartian, care cere ca pasiunile puternice și momentele de groază să fie redată astfel, încît să nu trezească dezgust și să nu jignească auzul, muzica rămînînd tot timpul MUZICĂ. Numai că acest principiu al idealizării artistice s-a manifestat dintotdeauna în forme variabile, legate de noua veridicitate adusă de cutare sau cutare epocă: Beethoven nu ar fi putut exprima urtunosul său mesaj păstrînd melodia și simetriile arhitec-

tonice ale lui Haydn și Mozart; el a creat o nouă melodie, a conceput noi relații și proporții arhitectonice, care multor contemporani le-au părut la început de-a dreptul oribile, pentru ca, încetul cu încetul, să devină un adevărat ideal estetic. Această nouă frumusețe, care există întotdeauna în subtextul noii veridicități, nu este dintr-o dată remarcată, asprimea neobișnuită a accentelor impunându-se cu precădere, dacă nu chiar exclusiv.

Cît ar fi ea de relativă și mobilă, granița dintre veridicitate și frumusețe are totuși o existență reală, ceața din jurul ei risipindu-se mai ales atunci cînd un compozitor înclinat spre exprimarea aspră și pătimașă simte nevoia unui intermezzo liniștitor, dînd frîu liber aspirației spre o organizare armonioasă a existenței. Și cel mai pasionat luptător sau tribun, pentru care a trăi cu adevărat înseamnă a sta în mijlocul vîltoarei, chiar și el tînjește după asemenea momente liniștitoare, necesare reculegerii și împrospătării forțelor, iar lupta și-o duce nu pentru a se agita cu orice preț, ci în numele unui ideal, întrezărit în depărtări. (*Preludiile* lui Liszt exprimă foarte sugestiv, prin episodul pastoral intercalat în centrul unei muzici involburate, acest vis al armoniei din sufletul luptătorului.) Beethoven își sublima năzuința sa spre frumusețe pe un plan pur estetic, realizînd-o în arhitectura atît de logică și ideile atît de pregnante care transmiteau revoluționarul său mesaj. Dar în simfoniile a IV-a, a VI-a, a VIII-a această năzuință spre frumusețe se extindea și asupra concepției despre lume a „Weltanschauung”-ului muzical, îndemnînd pana compozitorului să zugrăvească o imagine senină a vieții, cu pajiști însorite, de-a lungul cărora eroul se preumblă liniștit, contemplînd splendorile din jur și lăsîndu-se dus pe aripile reveriei sau cuprins de voioșie adolescentină. (Implicit, melodiile vor fi și ele mai mozartiene, arhitectura mai clasică.) Bineînțeles, Beethoven-luptătorul nu dispare cu totul, căci inflexiuni și ritmuri funebre ca cele din andantele *Simfoniei a IV-a* sau evocarea furtunii din *Simfonia a VI-a* ne aduc aminte

de vulcanul care clocotește sub aceste îmbietoare pajiști. Asemenea oscilări se pot întâlni în muzica multor compozitori — să comparăm *Tetralogia* și *Idila lui Siegfried* de Wagner, *Simfonia a VI-a Tragică* și *Simfonia a VIII-a „a celor o mie”* de Mahler, simfonia *Liturgică* și *Pastorală de vară* de Honegger, *Cvartetul al III-lea* și *Cvartetul al VI-lea* de Șostakovici, atât de contrastante ca viziune asupra vieții — iar uneori se manifestă, semnificativ, în cadrul aceleiași opere: spre exemplu, compoziția lui Bartók *Două portrete* — unul idealizat și altul grotesc, simbol elocvent al structurii contradictorii a sufletului omenesc în genere, a omului modern îndeosebi. Făcându-ne mai clară granița dintre veridicitate și frumusețe, aceste oscilări ne atrag totodată atenția că între cele două modalități nu este o incompatibilitate, că ele sînt, dimpotrivă, adînc înrudite, ca necesități deopotrivă de firești ale vieții umane și ale artei.

Aceeași intimă înrudire o constatăm analizînd sensul creației acelor compozitori a căror structură artistică e orientată precumpănitor spre înfățișarea idealizată, armonizată, înfrumusețată a sufletului uman: Scarlatti și Couperin, Mozart și Haydn, Mendelssohn-Bartholdy și Bruckner, Debussy și Ravel, Poulenc și Prokofiev. În muzica romînească de azi, această tendință se manifestă foarte tipic la Andricu, Grigoriu, Țăranu. Mulți sînt înclinați să interpreteze lipsa accentelor violente, a conflictelor zguduitoare ca o îndepărtare de adevărul vieții, ca un refugiu în templul liniștit al frumuseții pure și impasibile. Dar oare simțirea interiorizată, discret lăsată a răzbate, nu face și ea parte din adevărul vieții? Nu sînt oare împrejurări — și nu dintre cele mai rare — cînd intensitatea unui sentiment este invers proporțională cu izbucnirea lui în afară? Compunînd lucrarea *La pompe du général Hoche*, Cherubini a înțeles să dea expresie presupusei dureri prilejuită de moartea eroului recurgînd la cele mai spectaculoase mijloace pe care i le oferea orchestra din vremea sa. Bonaparte a simțit însă nesinceritatea: „Faceți mult prea mult

zgomot, a spus el, autentica durere nu țipă!". Lipsa veridicității ar trebui imputată nu atât muzicii inspirată dintr-o viziune armonioasă a vieții, cât compozițiilor care-și afișează zgomotos veridicitatea și patetismul, în fond o pseudoveridicitate și un pseudopatetism. *Pelléas și Mélisande* este o tipică dovadă a sensului realist pe care-l poate implica ideea de frumusețe, căci blînda și extatica contemplativitate debussy-stă ascunde o teribilă dramă umană, a cărei manifestare reticentă este un semn în plus de autenticitate și profunzime. Eroii sînt răscoliți de pasiuni mistuitoare, povestea de dragoste se desfășoară tot timpul sub semnul inevitabilității tragediei, dar compozitorul nu lasă acest conținut emoțional să se reverse vehement (cum se întîmplă în *Tristan și Isolda*, cu care povestea lui Pelléas și Mélisande este atât de înrudită), ci îl învăluie într-o atmosferă de dulce poezie, imprimă expresiei o constantă noblețe și reținere, chiar și în momentele de maximă incandescență dramatică. Cu această operă, Debussy, compozitorul îndrăgostit de suavitate, elevație, discreție — motiv pentru care mulți au văzut, o vreme, în el muzicianul unei elite devitalizate — a dovedit că nimic din tot ce e omenesc nu-i este străin, dar totodată a pledat pentru o transfigurare armonioasă a realității: năzuința spre frumusețe trebuie să limiteze exprimarea adevărului, împiedicînd-o să evolueze spre forme brutale, iritante. În total dezacord pe acest plan cu drama wagneriană, el reacționa conștient împotriva a ceea ce numea „micile țipete" ale eroilor „Tetralogiei" care ofensau simțul, atât de francez, al măsurii și echilibrului. Modalitatea nu a fost și nu prea este savurată de admiratorii frenetici ai stilului wagnerian, printre ei numărîndu-se chiar și un Enescu, căruia, la prima reprezentație, *Pelléas și Mélisande* i se părea insuficient de abundentă și largă, izvorul proaspăt (dar totuși un simplu izvor!) după fluviul maiestuos...

Dar neascunzînd semnificații de ordinul trăirilor mistuitoare și conflictelor dramatice — cu care este adesea

identificată veridicitatea — nu poate muzica să fie expresia unei autentice realități umane? Echilibrul, luminozitatea, zîmbetul fac și ele parte din trăsăturile fundamentale ale omului: gravitarea unei compoziții sau unei întregi opere de creație în jurul acestui pol psihologic este tot atît de legitimă ca și înfățișarea nudă a dramelor vieții și poate fi considerată, într-un anumit sens, ca o formă de manifestare a veridicității (e cam dificil de întemeiat logic deprinderea care ne îndeamnă să considerăm veridice doar operele cu tensiuni explozive, salturi melodice abrupte, violențe orchestrale șfichiuitoare; ne aflăm în fața unei tradiții mai puternice decît glasul rațiunii...). De pe această poziție ar trebui înțeleasă bunăoară muzica lui Maurice Ravel, despre a cărei „aristocrată insensibilitate” la frămîntările vieții s-a vorbit excesiv, autorii învinuirilor de acest gen uitînd să se întrebe dacă nu cumva chiar în sufletele lor, bîntuite probabil de furtuni beethoveniene, există acea înclinare spre eleganță și ordine, acel miraj al scînteietorului, acel refuz opus brutalității — atît de îmbietor sugerate în muzica raveliană (ca să nu mai vorbim de generozitatea și sensibilitatea vibrantă a lui Ravel-omul, calități unanim relevate în mărturiile prietenilor săi și care nu prea se împacă cu ideea unei muzici aristocrate, estetizante). N-am putea găsi o rațiune estetică de existență întregii muzici a preclasicismului și clasicismului dacă n-am vedea în ea imaginea cea mai pură, cea mai deplină a acestui veșnic dor de frumusețe pe care omenirea n-a încetat să-l nutrească nici chiar „trăind într-un iad murdar” (Lenin). Ascultînd o sonată de Scarlatti, un concerto grosso de Vivaldi, o „simfonie” de Bononcini, o piesă pentru clavecin de Couperin, un Stabat Mater de Pergolesi, nu vom constata, critic, absența încordărilor dramatice și accentelor revoluționare, cu care ne-au obișnuit simfoniile lui Beethoven sau poemele simfonice ale lui Liszt, dar ne vom lăsa cuprinși de această expresie desăvîrșită a eternului apolinic din om, pe

care nici Beethoven și nici Liszt nu l-au redat atît de plenar.

Chiar dominat în „Weltanschauung”-ul și estetica sa de visul după azurul frumuseții pure, un mare compozitor nu poate rămîne insensibil la realitățile stringente; imnul închinat de el cu exaltare idealului își va stinge din cînd în cînd sonoritățile, pentru a lăsa să se audă glasul pătrunzător al umanității suferinde și luptătoare. Este o necesitate simetrică celei care-i face pe compozitorii de tip beethovenian să alterneze imaginea apăsătoare a contradicțiilor vieții cu momente de consolatoare reverie sau primăvaratică ingenuitate. „Salonardul” Poulenc din *Căprioarele* sau *Concertul pentru clavicin și orchestră* este și autorul monodramei *Vocea umană*, expresie patetică a zbuciumului unei femei abandonate, care se otrăvește și, aproape agonizînd, are o ultimă convorbire telefonică cu iubitul ei. Asemănător a fost Enescu, a cărui linie fundamentală de evoluție — tendința spre exprimarea cît mai cristalină a unui ideal nostalgic de frumusețe, în strînsă legătură cu spiritul visător emanat de doină și de poezia plaiurilor natale — se întrerupe pe alocuri pentru a lăsa să răsunecoul sfredelitor al unui adevăr amar: *Octetul*, cele trei simfonii și, mai ales, opera *Oedip*. (Momente neagreate de partizanii teoriei după care autenticul Enescu este cel contemplativ, aceștia văzînd în înclinarea compozitorului spre o intensă veridicitate influența neasimilată a postromantismului wagnerian.) Bineînțeles că aceste izbucniri ale nevoii de a înfățișa realitatea în toată dureroasa ei nuditate vor fi de altă natură decît la compozitorii de orientare beethoveniană — un Bartók, un Honegger, un Șostakovici: rostirea cumplitului adevăr va fi „tamponată” de catifeaua grației și elevației, pentru a face suportabilă zdruncinarea produsă de necruțătoarea dezvăluire și a vărsa pe rană balsamul mîngîierii. Este efectul pe care-l produce *Oedip* prin cele două acte care încadrează cutremurătoarea tragedie: primul — ceremonia încîntătoare a botezului cu diafanele dansuri

tebane — ne introduce treptat în miezul dramatic al subiectului, ferindu-ne de șocul prezentării nepregătite a conflictului, pe care Enescu de-abia spre sfârșitul actului îl anunță; ultimul — Oedip la Colona, ca învingător al suferinței — liniștește cugetul spectatorului după o acumulare aproape chinuitoare de tensiuni, prin nobila seninătate a muzicii, prin acea suavă cântare, cu inflexiuni de colind, a înțelepților atenieni. Iată, nu numai într-o singură personalitate, dar și într-o singură compoziție, împăcate cele două principii — veridicitatea și frumusețea — al căror antagonism a fost atât exagerat. Anatol Vieru a dezvoltat magistral această tradiție a îmbinării sublimului și răscolitorului în oratoriul său *Miorița*.

Dacă veridicitatea și frumusețea se apropie în unele cazuri pînă la confundare, nu este mai puțin adevărat că, sub înrîurirea anumitor împrejurări social-spirituale, compozitorul poate transforma contrastul lor armonizabil într-un conflict ireductibil. Nevrînd să ia în considerație granița impusă de imperativul frumuseții în redarea veridică a vieții, el se simte uneori împins să evoce precumpănitor sau exclusiv laturile întunecate sau urâte ale existenței. Acestea își au, fără îndoială, locul lor în muzică și am da dovadă de mărginire estetică repetînd eroarea lui La Harpe, care condamna gemetele de durere din *Armida* lui Gluck pe temeiul că muzica nu trebuie să înfățișeze decît aspectele luminoase ale vieții. Dacă muzica s-ar fi limitat numai la aceste aspecte, ea n-ar fi devenit arta cu imensa forță de expresie realistă pe care o cunoaștem, nu s-ar fi îmbogățit cu pagini de copleșitoare tensiune, cum sînt coșmarul drumului spre locul de osîndă sau al nopții de Sabat din *Simfonia fantastică* de Berlioz, scena halucinației din *Boris Godunov* și *O noapte pe muntele pleșuv* de Musorgski, grotescul marș funebru din *Simfonia I-a* de Mahler, *Sarcasmele* și *Obsesiile* lui Prokofiev, imaginea forței oarbe, mecanice, distrugătoare din toccata *Simfoniei a VIII-a* de Șostakovici și atîtea altele. Putîndu-și extinde imperiul

și spre aceste zone sumbre sau respingătoare, muzica rămîne totuși, în esență, arta elanurilor spirituale superioare; sugerarea urîului capătă sens numai cînd se face în lumina acestui specific esențial. Se constată însă, cu deosebire în muzica occidentală a veacului nostru, o tot mai pronunțată tendință de a înfățișa precumpănitor urîtul și morbidul, veridicitatea alunecînd în aceste cazuri pe panta naturalismului patologic. Acest fenomen se schița pentru prima oară în operele expresioniștilor (Schönberg, Berg) și consta din înlocuirea cantabilității cu o declamație abruptă, convulsionată, precum și din năruirea tonalității, pe ale cărei ruine se instaura o perpetuă și neliniștitoare instabilitate (atonalismul). După al doilea război mondial, procesul se adîncește, el cuprinzînd chiar și compozitori care-și propuneau să evoce, cu indignare sau compasiune, tragediile aduse omenirii de către dezlănțuirea fascismului; ele par însă mai degrabă un pretext pentru scormonirea insistentă în acel filon al patologicului, descoperit și savurat de expresioniști: *Guernica* și *Il canto sospeso* de Luigi Nono, *Hiroșima* de Penderecki. Am fi nedrepti dacă n-am recunoaște că în compoziții ca acestea se ating uneori culmi covîrșitoare de intensitate dramatică, dar ele te fac să dorești și mai mult acel surîs melodic consolator al frumuseții, de care autorii lor par să fi uitat.

Procesul intră într-o etapă avansată, cu așa-zisa muzică concretă, care, atunci cînd nu se mulțumește cu funcția ilustrativă în spectacolul de teatru sau cinematograf, ci afirmă pretenții de independență și exclusivitate, apare ca întruchipare a celui mai violent naturalism: avem a face cu un montaj mai mult sau mai puțin ingenios de zgomote, înregistrate pe bandă de magnetofon și mînuite în fel și chip grație posibilităților pe care le oferă acest aparat (rărire, accelerare, inversare, suprapunere etc.). În lucrarea *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer (inginer, inițiatorul acestei „muzici”) și Pierre Henry vom auzi și păcănit de mitralieră, și gemete de alcov, și farfurii sparte, și zgomot

de pași și multe alte asemenea imagini sonore, cu o foarte discutabilă unitate. Semnificativ că piesele „concrete”, ce izbutesc să emane o atmosferă mai artistică, sînt acelea care amintesc de muzica autentică; o compoziție ca *Vălul lui Orfeu* de Pierre Henry, după ce se consumă și ea în tot felul de împușcături și prăbușiri, lasă a răzbate — în momentul cînd prelungirea zgometelor devenise insuportabilă — ecoul vag al unui cor și al unei orgi care, asociate unei misterioase voci ce declamă, creează un straniu climat de tragedie antică și amintiri ancestrale. Dovadă că atracția ideii de Muzică, în sensul superior și nobil al cuvîntului, rămîne mai puternică decît încercările de a o strivi sub conglomeratul monstruoșității.

Ne aflăm alteori puși în fața unor opere ce par (și adeseori chiar sînt) născute din dorința de a respinge imixtiunea brutală a realității în plăsmuirea artistică. Opere a căror expresie nu mai este sfîșiată de motive spasmodice, disonanțe eruptive și sonorități orchestrale sfredelitoare, ci se desfășoară senin și se încheagă armonios. Ca o reacție la excesele naturaliste ale muzicii veridice, această concepție a frumuseții distilate alunecă și ea uneori spre excesul evitării ostentative a tot ce amintește de freamătul intens al vieții. În spiritul unei asemenea estetici se arată a fi compuse multe din compozițiile lui Igor Stravinski: artistul construiește un edificiu ingenios și cultivă în ascultător iluzii, el nu vrea să facă din muzica sa imaginea contrastelor tulburătoare ale vieții. Deosebindu-se și de înaintașii săi preclasici, a căror senină viziune purta amprenta spontaneității tinerești, Stravinski va aduce în concepția sa despre frumusețe aerul rece al construcției speculative. Chiar atunci cînd alege un subiect profund tragic ca cel al lui *Oedip*, Stravinski îl tratează într-o modalitate estetizantă: nu teribilul zbucium al eroului va căuta el să evoce — cum a făcut Enescu în *Oedip*-ul său — ci o atmosferă de legendară elevație. Ideea de mit îl interesează mai mult decît sensul lui real. Protestul opus de adepții „frumu-

seții pure" reprezentanților „adevărului brutal” nu se conturează nicăieri atît de pregnant ca în muzica lui Anton Webern, născută în chiar sînul școlii expresioniste. În timp ce Schönberg, profesorul său, și Alban Berg, colegul său, se arătau atrași de exprimarea violentă a aspectelor întunecate, Webern, autorul unei muzici de nemaiîntîlnită concizie, șlefuită cu migală de bijutier, se refugiază într-o lume a esențelor spirituale abstracte. Golită de veridicitate, frumusețea capătă o strălucire glacială. Razele ei par destinate să lumineze nu adevăruri, ci calea spre o lume transcendentală.

ROMANTISM ȘI CLASICISM

Strîns legată de antinomia dialectică dintre veridicitate și frumusețe este aceea a romantismului și clasicismului. Nu este, cum s-ar părea, o problemă de istorie a muzicii, ea privește esența însăși a acestei arte, dincolo de particularitățile pe care le poate căpăta într-o anumită epocă.

Expresie nemijlocită a vieții sufletești, muzica poate fi considerată o artă romantică prin natura ei. Așa o definește Hegel în „Estetica” sa, diferențiind-o de arta clasică și arta simbolică, și cam în același spirit se pronunță și Thomas Mann în *Romanul unui roman*, unde vorbește despre „baza etern-romantică a muzicii”. Într-adevăr, ce considerăm noi, de obicei, ca definitoriu pentru mentalitatea romantică? Oricine va putea răspunde: exprimarea nestîngherită — ajungînd uneori pînă la revărsare a freamătului sufletesc, a visului lăuntric, a viziunilor exaltate, ceea ce dă muzicii un caracter de confesiune patetică tulburătoare. Romantismul este legat de primatul eului, al sensibilității și subiectivității, el insuflă expresiei un curent de vibrantă afectivitate; înălțînd muzica pe piscul celor mai cutezătoare aspirații,



face din ea totodată imaginea omului autentic, cu tot zbuluciumul pe care-l cunoaște ca ființă prinsă în vârtoarea încercărilor vieții. Nu sînt însă acestea însușiri pe care le atribuim și muzicii în genere? Nu definim prin romantism muzica însăși, pe care n-am putea-o concepe altfel decît ca pe o generoasă exteriorizare lirică?

Romantică nu este numai creația lui Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Wagner, adică a compozitorilor din perioada postbeethoveniană și preimpresionistă, în granițele căreia istoria muzicii obișnuiește a închide romantismul. Deceniile de mijloc ale secolului al XIX-lea alcătuiesc desigur o epocă de strălucitoare eflorescență a însușirilor enunțate, dar am dovedi mărginire dacă n-am simți vibrația lirică intensă perpetuată în muzica atîtor înaintași ai acestor compozitori, fir ce face ca în evoluția muzicii să nu existe ruptură, iar fenomenele cele mai deosebite să fie totuși legate între ele printr-o năzuință fundamentală. În plină Renaștere, imaginația lui Gesualdo este torturată de viziuni a căror neliniște i-a făcut pe mulți să vadă în el un precursor al expresionismului. Compozitorul în a cărui muzică răsar zorii preclasicismului, Claudio Monteverdi, este un cîntăreț al dorului, de la formele lui cele mai duioase pînă la cele mai sfîșietoare (atît de intens redată în renumita *Tînguire a Arianei*). Pe bună dreptate a fost caracterizat Bach (dacă nu mă înșel de către Albert Schweitzer) ca un „romantic al polifoniei”: aria *Erbarme dich, mein Gott* din *Patimile după Matei* îl poate zdruncina în convingerile sale chiar și pe cel mai tenace teoretician al cerebralității muzicii lui Bach, iar în cromatisme „lamento”-ului din capriciul *Plecarea fratelui iubit* găsim anticipat fiorul schumannian. De altfel, romanticii secolului al XIX-lea au nutrit un adevărat cult pentru Bach și n-ar fi făcut-o dacă n-ar fi simțit în el un părinte spiritual. Filonul romantic al muzicii lui Haendel se poate și mai ușor simți decît cel din muzica lui Bach, expresia sa fiind mai puțin reținută: amplexarea fastuoasă a suflului melodic și a concepției orchestrale — puse de unii

în legătură cu spiritul barocului — îl făcuse pe Romain Rolland să-l considere un „Beethoven înlănțuit”. Nici lui Haydn, a cărui muzică a devenit sinonimul echilibrului robust, nu i-au fost străine introspecțiile și înclinarea spre patetism: Robbins Landon vorbește despre „criza romantică” din perioada 1768—1774 a vieții lui Haydn și vede în operele apărute în această vreme (începând cu *Stabat Mater* și terminând cu *Missa Sancta Caecilia*) o culminație a evoluției lui artistice. Este de prisos să mai demonstrăm lirismul romantic al lui Mozart; olimpianismul inspirației nu l-a împiedicat pe acest înger al muzicii să-și dezvăluie zbuciumul și să-și mărturisească dureroasele meditații în pagini prebeethoveniene ca: *Fantezia în re minor*, *Sonata în în do minor*, *Simfonia în sol minor*, *Requiemul*, în care putem întrezări mai limpede decât oriunde renumitul „zîmbet între lacrimi”. Opera lui Beethoven, după cum se știe, înmănunchează toate aceste tradiții și le dă un impuls pasionat: mai toată muzica secolului al XIX-lea se va alimenta din bogatul izvor al spiritului beethovenian.

Dacă romantismul compozitorilor veacului al XIX-lea continuă tradiții cu o îndepărtată origine istorică, el este la rîndul său continuat de compozitorii prezentați de obicei ca inițiatori sau promotori ai epocii așa-zise „moderne”. Departe de a se fi stins ca ultimă pîlpîire — cum zic unii: „postromantică” — a unor vremuri de elanuri furtunoase, romantismul impregnează creația multor compozitori de după Mahler (fără temei definit în unele istorii ca „ultimul mare romantic”). Sonatele, simfoniile și poemele simfonice ale lui Scriabin sînt muzica unui răzvrătit, a cărui năzuință prometeică crește la dimensiuni cosmice. Expresionismul lui Schönberg și Berg nu este altceva decât hipertrofierea anxietății și vehemenței, atît de caracteristice spiritualității romantice. Nu este oare de esență romantică atmosfera de singurătate dezolantă ce se desprinde din unele lucrări ale lui Edgar Varèse sau incandescența evocare

a vremurilor medievale în oratoriul *Ioana pe rug* de Honegger, atât de înrudit cu monumentalele creații vocal-simfonice ale lui Berlioz? Deși cu un profil original și strâns legat de psihologia poporului său, Enescu se socotește un „wagnerian până în măduva oaselor”, un „liric incorigibil”. Patosul dezlănțuit al simfoniilor lui Șostakovici i-a făcut pe unii muzicieni să vadă în ele o reîncarnare a viziunii beethoveniene.

Sperăm că fugitiva noastră incursiune istorică l-a convins pe cititor de continuitatea spiritului romantic de-a lungul veacurilor. Nu, romantismul nu e numai un curent sau o școală, el e un principiu esențial al creației. Muzica ar fi de neconceput fără acea manifestare sinceră și vibrantă a sensibilității, fără acea pasionată dăruire de sine și autoexprimare de care asociem întotdeauna ideea romantismului. Nu poți de aceea să nu dai dreptate lui Thomas Mann când constată „baza etern romantică” a muzicii: în primul rînd grație ei izbutește această artă să pună o atât de irezistibilă stăpînire pe sufletul nostru, în ale cărui ascunzișuri se strecoară misterios, umplîndu-l de o caldă și învăluitoare lumină.

Analiza noastră ar fi însă unilaterală dacă n-am lua în considerație că, simultan cu aceste fenomene, muzica a cunoscut manifestări ce gravitau în jurul ideii de clasicism — idee tipic întruchipată de muzica vieneză din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și în primul rînd de creația lui Haydn, Mozart și a tînărului Beethoven: precumpănirea rațiunii, obiectivitatea expresiei, armonia viziunii artistice, distincția și eleganța stilului, simetria structurii formale — acestea ar fi principalele ei componente. Cum vedem, clasicismul este atras mai ales de idealul frumuseții (ceea ce nu înseamnă că ar renunța la adevărul expresiei — este aici doar o chestiune de dozaj), romantismul simțind afinități îndeosebi pentru cel al veridicității (ceea ce nu înseamnă că nu tinde și el spre frumusețe, numai că această frumusețe se deosebește de cea a mentalității clasice).

După cum spiritul romantic nu putea fi circumscris la o perioadă istorică, năzuința clasică nu este nici ea apanajul școlii vieneze. O vom găsi în elevata gravitate a messelor lui Palestrina sau în luminozitatea solară a concertelor lui Vivaldi. Va tempera, contrabalansa sau domina pornirile romantice ale lui Bach și Haendel, Haydn și Mozart, nepermițându-le niciodată (nici chiar în lucrări atât de romantice ca: *Patimile după Matei* de Bach sau *Requiemul* de Mozart) să ia în mâini frânele exprimării și să o conducă spre lumea freneziei dionisiace. Chiar în plin avânt al romantismului, când Schumann și Liszt se îndeletnicesc cu sfărîmarea idolilor epocii apuse, vom întâlni fenomene de constrîngere clasicistă a unei necesități tumultuoase de exprimare: Schubert și Chopin, care-și construiesc compozițiile după bunele și încetățenitele tradiții ale arhitecturii clasice (motiv pentru care cel din urmă, deși romantic, nu privea cu ochi prea buni libertățile beethoveniene) și prelungesc într-o epocă de vulcanice dezlănțuiri nobila discreție mozartiană; Mendelssohn-Bartholdy pe care înclinarea spre moderația sentimentelor și echilibrul formei l-au determinat să spună că detestă halucinantul final din *Sonata în si bemol minor* de Chopin și l-au făcut totodată antipatic partizanilor romantismului furtunos. Ce este apoi muzica lui Brahms, acest contemporan al lui Wagner și Mahler, dacă nu o încercare de a supune stihiiile afectivității (cît de amenințător clocotesc ele la începutul *Concertului în re minor* pentru pian și orchestră în tremolo-ul sumbru prevestitor al timpanilor, care însoțește tema încordată, gata-gata să erupă a corzilor!) acțiunii ordonatoare a idealului clasic? Paralel cu hipertrofierea romantismului din muzica expresioniștilor, clasicismul își intensifică și el vigoarea afirmării, călăuzind voința componistică a unui Stravinski sau Hindemith, preocupați cu precădere de echilibrul psihic și constructiv al muzicii lor.

Există, așadar, nu numai o epocă clasică a muzicii, dar, parafrazîndu-l pe Thomas Mann, o bază etern-

clasică a muzicii, constînd din aspirația compozitorului spre ordine, obiectivitate, luciditate (ceea ce de altfel însuși Thomas Mann avea în vedere, cînd deslușea în muzică împletirea freneziei iraționale cu „ordinea calculată în modul cel mai precis”). Întîlnim această aspirație în toate epocile și în mai toate capodoperele, deoarece ea face parte integrantă din însăși ideea de creație: aceasta nu poate fi concepută fără o eliberare de sub presiunea paralizantă a emoțiilor, fără ridicarea într-o sferă impersonală de gîndire, fără cumpănirea lucidă a structurii și alegerea clarvăzătoare a mijloacelor de expresie. Deși artă romantică în esența ei, căci necomunicînd trăiri și-ar pierde rațiunea de existență, muzica implică și o doză de spirit clasic, a cărei importanță nu trebuie subapreciată. Semnificația muzicii e nu numai emoțională, ci și rațională. Găsim exprimată în ea nu numai subiectivitatea (indisolubil legată de elementul afectiv, pasional), dar și ceva care o depășește, tocmai datorită acelui suflu generalizator, obiectiv, adus de prezența rațiunii. Expansivității pătimașe îi corespund sau i se opun sobrietatea și discreția cu care adesea este estompată sau ascunsă o preaputernică ardere lăuntrică. Această dublă natură, romantică și clasică, permite muzicii să exprime omul în toată contradicția lui complexitate. Ar fi nefiresc să cerem muzicii doar revărsare lirică, cîtă vreme însuși omul pe care îl oglindește nu-și exteriorizează întotdeauna sentimentele, ba mai mult, înțelepciunea, stăpînirea de sine și seninătatea spiritului ne trezesc o mai intensă admirație decît firile furtunoase și nestăpînite. Nu există apoi o intelectualizare a sentimentelor, cînd, ușurate de balastul subiectivității impulsive, anarhice și telurice, ele se înalță într-o zonă pură și luminoasă, unde cunosc o mai mare trăinicie decît în lumea afectivității dezlănțuite? Poate că în aceasta constă principalul farmec și totodată suprema însușire etică a muzicii marelui Bach; chiar și redînd cea mai profundă durere ea păstrează noblețea

și seninătatea pe care o dă omului stăpînirea demnă de sine. Cu toată reticența exprimării, suferința evocată (de altfel cu vizibilă, romantică participare) de către Bach în atîtea pagini ale *Patimilor după Ioan* și după *Matei* nu este mai puțin profundă decît izbucnirile desperate ale lui Manfred, Harold, Tristan sau Wozzeck. Dimpotrivă, ar putea exclama unii.

Antinomia dintre spiritul romantic și cel clasic nu este de ordinul excluderii, ci de cel al completării. Un romantic pur sînge sau un clasic pur sînge există doar în mințile dogmatice, incapabile să înțeleagă esența contradictorie a vieții, legitimitatea și compatibilitatea ambelor orientări. Chiar și în operele în care spiritul romantic se manifestă spectaculos va exista o vîină — mai evidentă sau mai ascunsă — de clasicism: ca artă, muzica nu se poate lipsi de organizarea riguroasă — ea se poate întîlni chiar și în cea mai exaltată sonată de Schumann sau Liszt — și cel puțin prin preocupările sale arhitecturale compozitorul va da la iveală valențele clasice ale gîndirii sale. Dar chiar idealul armoniei și echilibrului, atît de caracteristic esteticii clasice, își face apariția din cînd în cînd în plin romantism, care îl evocă cu un sentiment de nostalgie, ca pe limanul rîvnit al unei existențe involburate. Apollon surîzînd consolator zbuciumatului Dyonisos. Îl vom găsi în *Parsifal*-ul lui Wagner, unde zbuciumul tristanesc și tragismul tetralogiei au dispărut, lăsînd loc seninătății spiritului împăcat cu viața și cu sine. Îl vom găsi de asemenea în *Simfonia a IX-a* de Mahler: plină de presimțiri funebre și accente sarcastice, ea se încheie cu un final care acoperă toate aceste hiperromantice stări sufletești cu apele mărețe ale unui fluviu melodic ce amintește de sublima monumentalitate a creațiilor lui Bach. Îl vom găsi chiar și în *Simfonia a IV-a* de Bruckner, care, deși intitulată „Romantica”, aduce o purificare a expresiei emoționale, o însuflețire a vieții polifonice a muzicii, o simetrie a concepției arhitectonice — toate de cea mai clasică esență. Reci-

proca e pe deplin valabilă: oricât de puternic s-ar afirma principiul clasic, este aproape cu neputință ca el să înăbușe respirația romantică a muzicii. Nu-i vom mai invoca pe Bach și Mozart, despre al căror filon patetic am vorbit deja, dar luați *Simfonia clasică* de Prokofiev (versiune modernă a lui Haydn) sau *Suita a II-a pentru orchestră* a lui Enescu (scrisă în spiritul suitelor secolului al XVIII-lea): cine poate contesta că în spatele construcției atât de echilibrate și al melodiilor cu accente galante vibrează o simțire intensă, a cărei esență romantică se trădează mai ales în *Andantele* din *Simfonia clasică* sau în *Aria* suitei enesciene? Dacă la Stravinski dorința de a fi „neoclasic” se manifestă uneori în dauna emoționalității, nu trebuie să generalizăm acest fenomen asupra întregii lui creații. Când tema abordată l-a obligat să vibreze ca om, Stravinski a dat uitării propriile sale teorii, privind inexpressivitatea muzicii, și a lăsat să răzbată, bineînțeles în felul lui, vibrațiile inimii: stau mărturie lucrări ca *In memoriam Dylan Thomas* sau *Threni id est lamentationes Prophetarum Jeremiae*. Aceste compoziții foarte rigurose și cristalin construite, foarte reținute în expresie, vor părea desigur „neemoționale” dacă le aplicăm etalonul Honegger sau Șostakovici; raportate însă la alte compoziții ale lui Stravinski, ca de pildă *Concertul pentru pian și suflători* sau *Concertul pentru orchestră de Cameră în mi bemol major*, unde într-adevăr adie un vânt de uscăciune, ele vor dezvălui potențe lirice care ni-l arată pe compozitor mai puțin ostil romantismului decât apare în declarațiile lui teoretice (așa se și explică probabil marea lui simpatie pentru Ceaikovski, în al cărui stil a scris cândva baletul *Sărutul zînei*).

Ori de câte ori cumpăna expresiei pare să se încline spre spiritul romantic într-o măsură care periclitează echilibrul, năzuința spre idealul clasic intervine prompt, încercînd să restabilească egalitatea forțelor. Este cît se poate de tipică, în această privință, reacția debussy-stă la mișcarea romantică de la finele veacului trecut,

care culmina cu fenomenul wagnerian. Avînd oroare de exaltarea subiectivității, de grandilocvența spre care adesea alunecă sensibilitatea romantică, Debussy a dus o activă campanie împotriva manifestărilor zgomotoase ale eului. Critica sa, uneori excesivă și suferind la rîndul ei de unilateralitate, n-a cruțat nici simfonismul beethovenian, unde remarca, pe lîngă calități majore, o tendință pronunțată spre retorism. Idealul preconizat de el înlocuia afișarea ostentativă a sentimentelor personale cu evocarea subtilă a peisajului; obiectivizarea expresiei va atrage astfel după sine o manifestare discretă și sobră a subiectivității. Debussy rămîne fidel acestui ideal nu numai în compozițiile inspirate de lumea din afară — *Marea, Norii, Sirene, Sărbători, Iberia* și atîtea altele — dar chiar și într-o operă prin excelență psihologică cum este *Pelléas și Mélisande*, pe care o concepe într-un spirit diametral opus freneziei wagneriene. Ceea ce se numește adesea — mai mult sau mai puțin propriu — fenomenul debussy-st este în realitate un fenomen ce gravitează spre polul clasic al muzicii. Pe plan spiritual, Debussy este mult mai apropiat de secolul al XVIII-lea, această epocă de splendidă înflorire a clasicismului, decît de vecinii săi cronologici imediați — romanticii și contemporanii săi postromantici (Mahler, Scriabin) sau expresioniști (Schönberg, Strauss). Elogiul făcut de el într-un celebru articol artei discrete și sobre a lui Rameau, a cărui tradiție încearcă s-o reînvieze, confirmă caracterul clasicizant al aspirațiilor sale artistice. Compozitorul al cărui nume este întotdeauna asociat de creația debussy-stă, Maurice Ravel, face un pas mai departe în această direcție. El nu se mărginește să instaurzeze în muzica sa un spirit de nobilă intelectualitate, rafinată distincție și luminoasă ordine (ceea ce echivala cu o privire disprețuitoare aruncată patimei furibunde a Salomeei, țipetelor isterice ale Electrei și programatismului stufos din *Zarathustra*), dar își leagă în modul cel mai intim creația de idealul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, al cărui spirit încearcă să-l reconstituie

(bineînțeles, transfigurându-l) în compoziții ca *Tombeau de Couperin*, *Pavane pour une Infante défunte*, *Menuet sur le nom de Haydn* etc.

Pe măsură ce ofensiva expresionismului progresa, lua proporții și această reacție neoclasică; ea cuprindea numeroși compozitori ai veacului, a căror creație o influența în grade variabile (Prokofiev, Casella, Respighi, Șostakovici, Milhaud, Britten), unii dintre ei, ca Stravinski și Hindemith, dedicându-se precumpănitor acestui ideal. Trăsăturile muzicii scrise sub semnul neoclasicismului modern sînt acestea: reactualizarea unor vechi stiluri componistice în opere concepute pe înțonații din muzica lui Gesualdo, Pergolesi, Bach, Haydn sau în maniera acestor compozitori; abordarea unei tematici arhaice legate de mituri ca cele ale lui Oedip, Apollo, Orfeu; strădania de a atinge o maximă obiectivitate a expresiei prin reticență emoțională și minuțioasă premeditare a echilibrului arhitectonic. Neoclasicismul a jucat un rol pozitiv în stăvilirea stihiiilor dezlănțuite de furia expresionistă și atonală, ferindu-i pe mulți compozitori de valurile pustiitoare ale acestora. Alături de alți factori, constrîngerea neoclasică i-a ajutat pe un Enescu, un Bartók, un Honegger să reziste atracției fenomenelor maladive din muzica occidentală a veacului nostru. Ca un adevărat cal troian, neoclasicismul a pătruns chiar în citadela expresionismului și a atonalismului. Distrugînd tonalitatea, Arnold Schönberg nu se îndură însă să se despartă total de idealul clasic (al cărui mormînt îl săpase), ci își compune *Suita opus 25* pentru pian în stil Bach: *Preludiu*, *Gavotă*, *Musette*, *Intermezzo*, *Menuet* și *Gigue*. Alban Berg aduce în finalul *Concertului* său pentru vioară și orchestră chiar un coral de Bach, iar structura dodecafonică a piesei și-o concepe în așa fel, încît străvechea melodie *Es ist genug* să nu aibă aspectul unui corp străin.

Este îndeobște cunoscut că operele în care precumpănește spiritul clasic — atît cele din trecut, cît și cele

de azi — nu se bucură de aceeași audiență la marele public ca cele dominate de romantism. Lui Bach i se preferă fără ezitare Ceaikovski, iar când totuși cineva îl acceptă și pe Bach, atunci *Artei fugii* îi va prefera *Patimile după Matei*. Prejudecata că muzica înseamnă afectivitate pusă pe note îi face pe mulți ascultători să nu se îndrepte decît spre acele opere în care trăirile sînt patetic exteriorizate. Necaracterizîndu-se printr-un asemenea fel de exprimare, muzica le va părea cerebrală, iar cerebralitatea face parte din categoria celor mai negative aprecieri, nu numai ale melomanilor, dar și ale multor critici. Ne aflăm în fața unei unilaterale înțelegeri a menirii muzicii: absolutizarea esenței emoțional-romantice a acestei arte împinge la concluzia că ea trebuie să exprime doar stări incandescente. Lucrurile stau în realitate altfel. Specificul emoțional n-a împiedicat niciodată muzica să exprime sufletul uman în totalitatea lui (nici n-ar putea fi altfel, căci sentimentele nu plutesc în vid și nu există în mod independent), iar omul este înmănușarea de nedesfăcut a sensibilității, inteligenței și voinței. Procesele reflexive și năzuințele volitive nu pot să nu fie exprimate de un mare compozitor chiar atunci când muzica sa are cea mai emoțională, mai romantică înfățișare: o simfonie de Mahler este nu numai revărsare de lirism, dar și reflecția profundă a unei minți lucide asupra sensului vieții; nu numai o înlănțuire de melodii captivante, dar și organizarea lor într-o riguroasă, savantă construcție. Este apoi pe deplin posibil — viața o cere! — ca muzica să înfățișeze nu numai pe omul răscolit de afecte, dar și pe cel care izbutește să le domine. După cum nu vom suspecta un asemenea om de insensibilitate, este lipsit de temei a reproșa unei asemenea muzici inexpressivitatea. Din această perspectivă privind lucrurile, vom găsi surse de desfătare nu numai în *Patimile după Matei*, dar și în *Ofranda muzicală* sau *Arta fugii*, nu numai în *Eroica* și *Appassionata*, dar și în ultimele cvartete ale lui Beethoven, nu numai în *Petrușka* sau *Păsărea de foc*, dar și în

Simfonia psalmilor sau *Agon* de Stravinski. Cum să rămîi indiferent cînd muzica glorifică frumusețea rațiunii care descoperă tainele universului, călăuzește voința în grandioase opere de construcție și înfrățește oamenii de pretutindeni? Omul este mare nu numai prin capacitatea de a iubi și suferi, dar și prin aceea de a gîndi și făuri.

Indiscutabil romantică în esența ei, muzica nu se poate dispensa de idealul clasic. Menirea acestuia este de a tempera aprinderile excesive ale sensibilității, asigurînd muzicii frumusețe, echilibru și soliditate, și totodată de a oferi o viziune liniștitoare, reconfortantă sufletului turmentat al eroului romantic. Apollo nu este — în ciuda unor aparențe incidentale — adversarul lui Dyonisos, ci bunul, înțeleptul, încurajatorul său prieten.

DIVERTISMENT ȘI GRAVITATE

Ceea ce caută o masivă parte a publicului în muzică poartă încă pecetea rolului nefiresc de mare — rămășița unei orînduiri defuncte! — pe care-l joacă genurile distractive în viața colectivității. Va cere unei simfonii sau unei sonate să-i mîngîie auzul, să-l destindă, să-i creeze o stare euforică, să-i dinamizeze organismul, să-i lase eventual o melodie pentru fluierat pe stradă la ieșirea din sala de concert — și atîta tot. Dacă nu va încerca aceste senzații, la răspundere va fi tras, desigur, compozitorul care a putut scrie un lucru atît de greoi, arid, complicat, cerebral, încîlcit, dizarmonios (las deschisă lista epitetelor...).

Orice capodoperă a muzicii este capabilă să prilejuiască senzații de felul celor agreabile amatorului de genuri distractive (cu precizarea că adesea — mai ales în cazul muzicii moderne — această capacitate nu este

dintr-o dată remarcată). Nu se poate nega că o nocturnă de Chopin va mîngîia auzul, că o simfonie de Mozart va destinde spiritul încordat după o zi intensă, că *Bolero*ul de Ravel ne va transpune într-o stare de euforie, că rapsodia „in blue” de Gershwin ne va strecura în corp o irezistibilă trepidație, că, în sfîrșit, ascultînd concertul pentru vioară de Beethoven sau Ceaikovski melomanul va duce cu sine cel puțin o melodie bună de fredonat în clipele de „far niente”. Dar și Chopin, și Mozart, și Ravel, și Gershwin (da, chiar și acest exponent al jazzului simfonic), și Beethoven, și Ceaikovski ar fi dezolați să afle (și e posibil s-o fi constatat, la vremea lor) că muzica lor servește doar ca mijloc de a petrece plăcut timpul. Compunerea unei opere, act dureros și istovitor, reprezintă pentru autenticul artist extragerea a tot ce este mai bun, mai nobil, mai adînc în ființa sa — mesajul pe care-l adresează semenilor și pe care l-ar vrea ajuns la cugetul acestora „pentru a face să izbucnească focul din creierul oamenilor” (Beethoven). Nu ca să împodobească clipele de odihnă ale ascultătorului compune el, ci pentru a sta de vorbă cu frații săi spirituali, pentru a le ajuta să se smulgă egoismului, cotidianului, preocupărilor mărunte, pentru a le aduce consolare și sprijin. Destinderea, reveria, euforia, trepidația trebuie să reprezinte corolarul a ceva mult mai important; a ignora acest ceva este ca și cum ai remarca în *Glossa* lui Eminescu doar originala așezare și sonoritate a versurilor, amuzîndu-te de ingeniozitatea poetului, dar rămînînd insensibil la idee.

Fără a cădea în exagerările lui Schopenhauer, care afirma că muzica e incompatibilă cu gluma, vom spune că această artă este prin excelență domeniul de manifestare al gîndurilor elevate, sentimentelor profunde și problemelor majore ale conștiinței umane. Tot complexul de senzații agreabile pe care ni le prilejuiesc efluviile sonore are o rațiune de existență numai în funcție de acest conținut serios, spre care trebuie să tindă atenția ascultătorului conștient de menirea muzicii. Nevoiți

să lupte cu atît de răspîndita mentalitate frivolă în înțelegerea muzicii, compozitorii au ținut uneori să sublinieze în mod răspicat, prin chiar titlul operei, acest caracter al artei lor: Beethoven în *Cvartetul opus 95* (supranumit de el „serioso”), Brahms în cele „vier ernste Gesänge” — „patru arii serioase” — pentru bas și pian opus 121 etc. Este aici o consecință a naturii însăși a muzicii, care nu-și poate realiza cu maximă plenitudine specificul psihologic, generalizator decît dacă slujește la exprimarea unui mesaj izvorît din adîncurile sufletești ale compozitorului și adresat aceluiași adîncuri ale conștiinței ascultătorului. Ar fi, desigur, eronat să-l asimilăm pe compozitor filozofului (după cum eronat ar fi să-i opunem pe unul celuilalt, ca și cum compozitorul — pasăre cîntătoare! — ar trebui să rămînă neapărat străin de reflexivitate: ce ar zice un Liszt, un Wagner, un Mahler, un Scriabin?), dar opera sa este un verdict rostit asupra vieții, asupra destinului uman, al căror sens el se dovedește a-l interpreta într-un anumit fel. Ceea ce spune compoziția muzicală, să zicem o sonată de Beethoven, este de ordinul revelațiilor care ne dezvăluie semnificații noi și ne deschid orizonturi nebănuite în înțelegerea rosturilor existenței. Îți este greu să definești prin cuvinte aceste semnificații, aceste orizonturi, iar uneori, cînd încerci s-o faci, constăți că ai formulat niște biete platitudini, care nu redau decît o foarte palidă imagine a răscolirii lăuntrice trăite. Și totuși, identificîndu-te cu ea, muzica ți-a injectat un flux de gravitate în înțelegerea vieții, te-a făcut să privești de la o înălțime spirituală pe care n-o cunoșteai pînă atunci. Vă aduceți aminte cum reacționase Pozdnîșev, eroul lui Tolstoi, la ascultarea *Sonatei Kreuzer*? „Parcă mi s-ar fi revelat simțăminte cu totul noi, posibilități noi, pe care nici nu le cunoșteam pînă atunci. Iată că viața e cu totul altceva decît ce-am trăit și-am gîndit pînă acum. Da, e altceva! șoptea în sufletul meu un glas necunoscut. N-am aflat și n-am putut să-mi dau seama ce era acest simțămînt nou, dar conștiința acestei

stări noi mă umplea de bucurie. Aceleași persoane... îmi apăreau într-o lumină cu totul nouă." Reflecția lui Lenin pe marginea *Appassionatei*, această „muzică supramomenească”, a cărei ascultare îl făcea să devină și mai conștient de măreția demiurgică a omului, este un exemplu elocvent de sesizare a sensului filozofic atât de propriu muzicii.

Că muzica este o artă filozofică, reflexivă o simțim de obicei în mod intuitiv, mai mult sau mai puțin difuz, fără a putea să spunem cu exactitate în ce constă conținutul ei de idei. Este și firesc: compozitorul nu-și concepe lucrarea ca ilustrare a unor teze abstracte (și, desigur, nu în acest sens trebuie vorbit despre prezența unui conținut filozofic în muzică), iar frazele muzicale nu posedă limpezimea intelectuală a gândirii teoretice, lor fiindu-le proprie o altă limpezime — aceea a dezvăluirii ascunzișurilor psihologice (ținând adesea de subconștient), ascunzișuri la care cugetarea speculativă cu greu poate ajunge. Cu toate acestea, din desfășurarea sonoră și emoțională a discursului muzical se încheagă o atmosferă care permite auditorului sensibil, perspicace, să întrezărească o anumită atitudine în fața vieții. Dacă *Simfonia a VIII-a* de Mahler îi va apărea ca expresie a năzuinței de a vedea omenirea înfrățită, iar sentimentele individuale topite în această iubire colectivă, cele „5 piese pentru orchestră” opus 16 de Schönberg îi vor vorbi despre omul neliniștit și torturat de coșmaruri în mizantropica sa însingurare. În severa logică a fugilor lui Bach va simți admirația nemărginită a autorului pentru forța rațiunii (raționalism care într-o compoziție ca *Măsurile de timp* de Stockhausen poate căpăta un caracter arid, deosebit de raționalismul lui Bach, mereu încălzit de o dulce flacără de lirism) pentru ca în *Nocturna în do minor nr. 13* de Chopin să remarce exaltarea frenetică a sentimentului atotputernic, dezlănțuit (această dezlănțuire putînd să culmineze în iraționalismul compozițiilor dominate de imaginea catastrofică a existenței — bunăoară *Diamorfoze* de Yanis Xenakis sau de o viziune

suprarealistă ca *Ciocanul fără stăpîn* de Boulez). Încreri optimiste în mai bine, în viitor, atît de pasionat afirmată de Beethoven în *Simfonia a IX-a*, îi vor răspunde, la polul opus, privirile dezolate ale omului în care speranțele s-au stins și credința în ideal a făcut loc scepticismului pustiitor — atmosferă atît de caracteristică operei *Wozzeck* de Alban Berg sau *Integralelor* lui Varèse. Notînd doar extremele, nădăjduim că cititorul va completa aceste atitudini fundamentale cu nenumăratele forme intermediare pe care ele le pot îmbrăca în viață și muzică. Scopul nostru a fost numai de a atrage atenția asupra acelor probleme spirituale din care se încheagă conținutul filozofic al muzicii: veșnicele oscilări între contopirea cu semenii și izolarea de ei, între atitudinea rațională și emotivă, optimistă și pesimistă față de viață. Sînt probleme cu o pronunțată coloratură afectivă și etică, ele decurgînd din strădania, uneori infructuoasă, a omului de a găsi sensul existenței sale. Tainicele, adesea inefabilele ecouri produse în adîncurile conștiinței de frămîntarea în jurul acestor întrebări majore — iată în ce constă esența conținutului filozofic al muzicii, iată sursa sentimentului de înălțare spirituală pe care îl încercăm la ascultarea ei. Fiecare capodoperă a muzicii este într-un fel sau altul legată de această problematică a conștiinței.

Caracterul interiorizat și reflexiv al muzicii face ca această artă să exceleze în exprimarea trăirilor profunde și grave: meditația concentrată, aspirația spre culmi, iubirea generos revărsată, zbuciumul sufletului torturat de întrebări și obsesii, revelația marilor adevăruri, a căror aflare poate înălța, zdruncina sau copleși cugetul. Muzica oferă de aceea un teren prielnic de înflorire genului dramatic și tragic: omul prins în vîltoarea marilor încercări — uneori fatale — ale vieții, în a căror înfruntare el dă la iveală toată măreția sa spirituală. Aproape că nu există mare compozitor care să nu fi explorat resursele dramaticului și tragicului. Pînă și Rossini, autorul spumosului *Bărbier din Sevilla*, a intuit că acolo

se manifestă în modul cel mai plinar, cel mai impresionant esența muzicii. Într-o renumită întâlnire cu Beethoven (întâlnire despre care Schumann spunea: „Fluturile zbură în drumul vulturului, dar acesta îl evită pentru a nu-l strivi cu aripa”), titanul îl îndemnează să compună cât mai multe lucrări în genul *Bărbierului din Sevilla*, dar Rossini n-a putut rezista tentației subiectelor patetice și a scris *Semiramida*, *Wilhelm Tell*, *Moise*, *Othello*. Că abordarea unor asemenea subiecte n-a fost încununată de succes, aceasta e o altă chestiune; ne interesează, în cazul de față, convingerea compozitorului că trăirile profunde, intense reprezintă domeniul cel mai adecvat specificului muzicii.

N-am vrea ca cititorul să înțeleagă greșit considerațiile noastre privitoare la natura reflexivă și gravă a muzicii, interpretându-le ca o ignorare premeditată și tendențioasă a ceea ce ține de domeniul expresiei stentive și destinate. Subliniind stările sufletești care alcătuiesc patosul fundamental al muzicii nu ne gândim cîtuși de puțin să subapreciem capacitatea ei de a reda laturile surîzătoare și vesele ale vieții. Există în muzică și un gen comic, și îl întâlnim nu numai în muzica pentru scenă, unde s-ar putea presupune că râsul e stîrnit de text și acțiune, dar și în muzica instrumental-simfonică. Preocupați să lărgescă sfera de cuprindere a artei lor, compozitorii au elaborat de-a lungul vremurilor mijloace sonore capabile să trezească în auditor sentimentul comicului: dînd melodiei un curs șugubăț (cum este cel al temei lui Till din poemul simfonic straussian), atașîndu-i armonii care o caricaturizează (suprapunerile bitonale producătoare de amuzante stridente în *Boul pe acoperiș* de Darius Milhaud), încredințînd-o unui instrument capabil a-i îngroșa potența humoristică (fagotul care accentuează alura burzului și greoaie a temei bunicului din *Petrică și lupul* de Prokofiev), ciocnind timbre instrumentale, care par să se respingă (vioară și contrabas sau clarinet, vioară și toabă mare în *Povestea soldatului* de Stravinski), parodiînd diferite genuri

muzicale (tangoul în sonata lui Ravel pentru vioară și pian, valsul în prima parte a *Simfoniei I-a* de Șostakovici), citînd într-un context ironic teme cunoscute (aria Rosinei din „Bărbierul”, fragmentar reprodusă în *Carnavalul animalelor* de Saint-Saëns), făcînd haz de anumite procedee muzicale (exercițiile pentru pian ale lui Czerny, de la care Debussy pornește în primul din cele „douăsprezece studii”, unde citarea lui se îmbină cu comentariul glumeț al compozitorului). Prețioase sînt investigațiile făcute în domeniul comicalui grotesc de către unii compozitori ai noștri, îndeosebi M. Jora, P. Constantinescu. Adesea ingenioase, spirituale, paginile comice ale muzicii nu ating însă niciodată intensitatea de expresie a dramaticului și tragicului și, cu atît mai mult, plenitudinea cu care se manifestă comicul în literatură, teatru și cinematograf. Comicul muzical n-a depășit, cel puțin pînă acum, granițele unui umor binevoitor, iar efectul lui nu trece de obicei dincolo de un zîmbet amuzat. Pe cît de răscolitoare este înrîurirea unei simfonii de Mahler sau Șostakovici, pe atît de superficială e zona sufletească pe care o fac să vibreze momentele muzicale glumețe de felul celor menționate.

Conștienți că genul comic, deși accesibil muzicii, nu permite totuși cea mai eflorescentă desfășurare a posibilităților ei expresive, compozitorii au evitat de obicei să facă uz sistematic și prelungit de această modalitate de exprimare. Preferă să o intercaleze ca moment fugitiv (de pildă, cotcodăcitul țipător de găină la finele primei părți din *Păsările* lui Respighi) sau ca parte componentă (partea a II-a din *Suita sătească* de Enescu: imaginea copiilor zburdînd în aer liber, cu acel ironic dialog dintre xilofon și fagot). Dar cel mai răspîndit — fiind cel mai rodnic din punct de vedere artistic — este obiceiul impregnării comicalui de acel specific grav și interiorizat, caracteristic muzicii într-un grad atît de înalt. Ia astfel naștere grotescul, unul din domeniile în care muzica atinge cea mai covîrșitoare expresie: rîsul care acoperă, ca o mască, sufletul îndurerat, încercîndu-se

astfel de încordare patetică. O ascultare superficială te face să crezi că autorul a vrut doar să se amuze, dar cel care știe să audă distinge în adâncuri vibrații dureroase. Este renumită reacția indignată a lui Mahler la comentariile acelor critici contemporani care nu vedeau în partea lentă (a treia) din *Simfonia I-a* — un marș funebru pe o temă veselă, foarte cunoscută — decât o glumă muzicală: sufletul rănit de vulgaritatea cotidiană, iată ce intenționase, în realitate, compozitorul să exprime (lucru, de altfel, foarte evident dacă se ține seama de năprasnica răzvrătire a finalului, care se înlănțuie nemijlocit după această parte grotescă). În acest spirit, pe muchea de cuțit dintre comic și dramatic (sau chiar tragic) sînt scrise pagini din cele mai inspirate ale muzicii: baletul *Petrușka* de Stravinski, ale cărui grimase și voite trivialități de iarmaroc ascund drama unui suflet batjocorit, suita *Locotenentul Kije* de Prokofiev, unde la un moment dat tema năstrușnică a eroului se suprapune marșului funebru dedicat morții acestuia. Atracția pateticului, a tulburătorului este atît de puternică pentru compozitor, încît chiar concepîndu-și lucrarea sub semnul umorului, el nu poate să nu introducă un intermezzo grav, care să dea muzicii sale dimensiunea adîncimii: de exemplu, acel sumbru, amenințător și totodată tînguitor *largo* pe care Șostakovici îl intercalează ca parte a IV-a în spumoasa *Simfonie a IX-a*, această parodie modernă a lui „papa Haydn”.

Există însă — ar putea obiecta unii — și o muzică netulburată de problemele grave ale cugetului, muzica în care ideea de divertisment domină și sclipește, muzica veseliei primăvăratice, a suavității adolescente, a surîsului îmbietor, a melancoliei luminoase. În mintea cititorului au și prins, desigur, să răsune crîmpeie din concertele *grossi* ale lui Vivaldi sau Albinoni, din *Surpriza* lui Haydn sau *Mica serenadă nocturnă* a lui Mozart. Nu infirmă compoziții ca acestea teza despre caracterul grav și interiorizat al muzicii?

Părerea noastră este că nu: constituind un divertisment, această muzică prilejuiește ascultătorului o încântare spiritualizată (cum ar fi spus Aristotel: „O desfătare intelectuală”). Nobilă și pură, seninătatea ei zîmbitoare este de ordinul celei mai elevate percepții a vieții și artei: așa se și explică faptul că atracția pasionată pentru preclasi sau pentru polifoniștii Renașterii apare la meloman de obicei mai târziu, după ce s-a impregnat de romantici și moderni, adică în faza maturizării sale muzicale. Mulți ajung chiar să vadă în spontana simplitate a unui „madrigal” sau a unei „casațiuni” suprema manifestare a frumuseții muzicale și să îndemne pe compozitorul contemporan să regăsească acest ideal. Și apoi divertismentul mozartian bunăoară, oricît ar părea el de opus problematicii grave a unui Beethoven sau Schönberg nu este atît de străin, pe cît s-ar părea, unei atitudini filozofice față de viață. Zîmbetul tineresc și însoțit al muzicii lui Mozart nu este consecința unei insensibilități la chemările serioase ale realității, ci expresia unei firi profund echilibrate, care, în ciuda unei nefericite experiențe biografice, considera omul creat pentru a se bucura de viață. Este și ceea ce reiese din această scrisoare către tatăl său unde spune: „totuși nimeni din cei care mă cunosc nu pot spune că prin natura mea aș fi un om sumbru sau trist; aduc zilnic laude Creatorului pentru asemenea fericire... și o doresc aproape din toată inima...”

Că o asemenea muzică este generată de aceeași sursă din care se nasc opere încărcate de probleme grave ale conștiinței, de mesaje tulburătoare o dovedește, printre altele, faptul următor: numeroși compozitori alternează o modalitate de exprimare cu cealaltă. *Simfonia a IX-a* era pentru Șostakovici un odihnitor interludiu între *simfoniile a VIII-a* și *a X-a*. *Scarlattiana, sonată a III-a pentru pian* de Enescu era o destindere după încordarea la care-l obligase timp de două decenii munca la *Oedip*. Abordînd divertismentul, nici Șostakovici, nici Enescu n-au încetat să fie ei înșiși, cu noblețea de

gîndire care-i caracterizează. Divertismenul poate reprezenta — atunci cînd compozitorul n-a alunecat pe panta facilității comerciale — o formă înaltă a artei; el nu contrazice ideea de seriozitate în muzică, ci constituie o formă specifică în care se manifestă spiritualitatea acesteia. Muzica de divertisment este un complement al celeilalte muzici, întregind-o în sensul în care o plimbare de-a lungul apelor argintii ale unui lac înseninează cugetul crispat și-l înalță.

Am vrea ca cititorul să rețină rezerva pe care am făcut-o asupra divertismenului ce deviază spre facilitatea comercială. Cînd începe rostogolirea pe toboganul frivolității mondene, spiritualitatea — această flacără lăuntrică vitală a muzicii — se stinge și nu rămîne decît lascivitate senzuală, trepidație mecanică, joc isteric de sonorități. Am denumit cîteva din însușirile multor produse de largă circulație ale așa-zisei „muzici ușoare”. Ideea de divertisment este aici obligată să coboare pe treptele cele mai de jos, hedonice, ale noțiunii, acolo unde-și dă mîna cu satisfacțiile gastronomice, bahice, sexuale. Adevărata muzică ușoară, adică aceea în care ideea de muzică își păstrează nealterată demnitatea, împacă cerința largii popularități cu cerința bogăției interioare. Spre acest ideal au tins artiștii care nu s-au lăsat seduși de tentațiile vulgarității rentabile, și pe el îl admirăm în cîntecele interpretate de o Edith Piaf, un Modugno, o Jacqueline François, un Constantin Drăghici. Jazul — pe nedrept confundat de unii cu pseudoarta businessmen-ilor muzicali — atinge uneori adevărate piscuri în această spiritualizare a muzicii ușoare: în improvizațiile solo-urilor sale de trompetă, Louis Armstrong este în stare să se ridice pînă la extaz, iar unele piese ale celebrului „Modern jazz quartet” al lui John Lewis nu stau mai prejos de cvartetele lui Bartók, prin noblețea și intelectualitatea lor. Prin adîncimea și calitatea inspirației sale melodice, muzica lui I. Vasilescu sau Gherase Dendrino rămîne un model al genului. Sînt compoziții în care granițele

dintre muzica grea și cea ușoară par să dispară; ele pun sub semnul discutabilității această discriminare în general, făcându-te să-ți pui întrebarea dacă în fond nu există decît Muzica, unică și indivizibilă. Elementul de divertisment din muzica așa-zisă „grea” trebuie și el luat în considerație în aceeași măsură în care subliniem conținutul spiritual superior al divertismentului. Problemele în fața cărora ne pune o sonată de Beethoven sau de Prokofiev nu sînt probleme de calcul diferențial. Ce-i drept, sînt azi și compozitori care, ca Yanis Xenakis, își propun să construiască muzica după formulele diferitelor teorii ale matematicii, dar acestea sînt experimente pe baza cărora este cel puțin prematur să se facă generalizări. Majoritatea covârșitoare a capodoperelor muzicii vorbesc despre acele probleme care stau la inima tuturor muritorilor aflați în căutarea rostului vieții și o fac într-un mod îmbietor. Pe lîngă filozofie, psihologie, arhitectură, ele conțin și doza de divertisment menită să ne producă acea bucurie care înălța sufletul lui Pozdnîșev. Da, *Patetica* lui Ceaikovski este o reflecție sumbră asupra sensului existenței, dar ne împărtășim din răscolitorul adevăr ceaikovskian, încîntîndu-ne de frumusețea pasionată a melodiilor, de sonoritățile diafane sau strălucitoare ale orchestrației, de armonia desăvîrșită a întregului. Încă o dovadă că opoziția dintre divertisment și gravitate este cu totul relativă, în cel mai bun caz ea reprezentînd polaritatea dialectică a doi termeni care se completează și se presupun reciproc, nici unul neputînd trăi fără celălalt. Prin golirea de conținut spiritual, divertismentul se trivializează; gravitatea lipsită de atractivitate este pedantă și plictisește.

UNIVERSALITATE ȘI SPIRIT NAȚIONAL

Sînt melomani pentru care Enescu e înainte de toate autorul rapsodiilor romîne: adevăratul, marele Enescu, spun ei, este cel care pune în strălucitoare lumină

frumusețea specificului național. Nemaioferindu-le aceeași colorată desfășurare de ritmuri și intonații folclorice, o lucrare ca *Oedip* îi încântă mai puțin, ba unii se întreabă dacă nu cumva acest aspect, să-i zicem universalist, al creației enesciene este mai puțin valoros decât cel național-folcloric. Dubiu de aceeași esență cu nemulțumirea lui Caudella, care, aflând că Enescu scrie un *Oedip*, a exclamat dezamăgit: „Păcat că nu e un sujet românesc!” Nu lipsesc nici luările de poziție în sens diametral opus și aparținând de obicei profesioniștilor: tratarea condescendentă a rapsodiilor ca „muzică folclorică” — cu un evident subtext depreciativ — unei asemenea muzici fiindu-i opusă creația autentică și personală care este *Oedip*. Lucrurile sînt privite și de către o extremă și de către cealaltă prin prisma unei înțelegeri unilaterale a muzicii: acel celebru „gust”, care de cele mai multe ori degenerază în capricioasă, arbitrară și subiectivistă preferință. Situația se prezintă în realitate mai complex, iar adevărul, ca de obicei, nu se află alături de nici una din unilateralități.

Esoterizați în preferințele lor, o seamă de esteți se arată plictisiți de folclor și de ecourile acestuia în muzica cultă. Prezența folclorului diminuează, după părerea lor, noblețea și originalitatea inspirației componistice. Deși foarte generalizată în mediile muzicale occidentale ale secolului nostru, această atitudine nu este de dată recentă. Împotrivirea pe care au avut-o de întâmpinat, la vremea lor, un Glinka, un Musorgski n-a fost poate mai puțin vehementă și provenea din același dispreț aristocrat pentru muzica în care se simte respirația gliei natale, din aceeași convingere că o adevărată creație se datorește exclusiv inventivității compozitorului. Ei s-au arătat a nu fi în stare să înțeleagă specificul frumuseții cu care intonațiile, ritmurile, modurile și timbrele folclorice pot îmbogăți creația compozitorului. Ceea ce unor spirite aristocratizate le sună grosolan și vulgar (muzică de birjar i se spunea lui Glinka, muzică de țigan — lui Liszt, muzică de lăutar — lui Enescu) este

În fond expresia succulentă, colorată și pitorească pe care compozitorii au realizat-o inspirându-se din cîntecele și dansurile poporului. Muzica s-ar ofili dacă s-ar bizui numai pe inspirația personală a compozitorului, nu rareori înclinată spre speculativitate; seva folclorică absorbită de ea din pămîntul natal îi impregnează organismul de vitalitate și robustețe. Nu poate fi vorba de o coborîre a nobleții inspirației — poporul și arta sa își au noblețea lor, o noblețe mai profundă și mai umană decît cea a saloanelor: este oare mai puțin elevată *Sonata a III-a* de Enescu pentru pian și vioară „în caracter popular românesc” decît cele șapte lieduri ale sale pe versuri de Clément Marot? După cum nu poate fi vorba de umbrirea originalității, căci atunci cînd compozitorul are ceva inedit de spus, personalitatea sa se manifestă în orice condiții: l-a împiedicat oare folclorul maghiar pe Bartók să fie în *Divertismentul pentru orchestră* tot atît de original pe cît este în expresionista sa muzică la baletul *Mandarinul miraculos*?

Altul este sensul fenomenului pe care teoreticienii inspirației subiective îl înfățișează ca reacție anti-folclorică. *Oedipul enescian* sau *Mandarinul miraculos* de Bartók nu sînt expresia unei încercări de a evada dintr-un imaginar prizonierat folcloric (cum puteau să se simtă Enescu și Bartók captivi ai unei modalități de exprimare pe care au iubit-o din adîncul ființei lor pînă în ultimele ceasuri ale vieții?), ci aceea a nevoii de a lărgi la maximum sfera de cuprindere a elementului popular. Succulența, pitorescul, culoarea pe care le cîștigă muzica cultă, integrîndu-și intonațiile folclorice, nu epuizează necesitatea de expresie a compozitorului. Natura însăși a muzicii, cea mai generalizatoare dintre arte, îl îndeamnă să năzuiască spre exprimarea a ceea ce este mai profund, mai permanent, mai universal în sufletul uman. Prin specificul ei, muzica este poate arta cea mai chemată să dea expresie acelui ideal pe care-l cîntă Beethoven în finalul *Simfoniei a IX-a*: înfrățirea

popoarelor în numele aspirației comune spre libertate, bucurie, dragoste. Vom vedea că inspirația națională nu numai că nu reprezintă un obstacol în calea acestei aspirații universaliste, dar se poate de minune armoniza cu ea; ceea ce dorim să spunem deocamdată este că modalitatea practică în care unii compozitori au înțeles și înțeleg să trateze folclorul — purist, arhaizant, rural, — împiedică muzica să răspundă menirii ei generalizatoare, dă naștere impresiei că între elementul național și cel universal este o incompatibilitate, impresie pe care un Fauré sau un Schönberg n-au ezitat să o ridice la rangul de teorie.

În ce fel se poate compozitorul ridica la acea universalitate a viziunii spre care-l împinge însuși specificul artei sale?

O cale este aceea a înglobării intonațiilor aparținând folclorului altui popor: Glinka scria *Jota aragoneză* și *O noapte la Madrid*, Ceaikovski *Capriciu italian* și sextetul *Amintiri despre Florența*, Liszt — o rapsodie română, Brahms dansuri maghiare, Debussy și Ravel aduc în unele compoziții imaginea peisajului, cântecului și dansului spaniol. Fiecare se străduiește să evite mărginirea națională, să afirme, simultan cu fidelitatea față de propriile tradiții naționale, admirația pentru frumusețile folclorice ale altor popoare. Interesant că în asemenea cazuri specificul național al gândirii compozitorului nu se pierde, ci își lasă amprenta pe felul cum tratează folclorul împrumutat: Bizet rămîne francez chiar atunci cînd o pune pe Carmen să cînte *Habanera* și *Seguidilla*. Acest aliaj al unor specificuri naționale diferite este o primă treaptă în înfăptuirea acelei aspirații universaliste spre care tinde orișice compozitor animat de un ideal umanist. Trebuie să atragem însă atenția că fenomenul nu se prezintă numai sub aspectul împrumutării folclorului unei alte națiuni. El apare uneori și sub forma, mai complexă, a încercării de a sintetiza intonațiile specifice mai multor popoare; este încercarea pe care au făcut-o un Mahler, un Bartók.

O altă modalitate de a da inspirației folclorice un sens universal-uman este includerea temei populare în contextul unei complexe drame psihologice, unde capătă dintr-o dată noi semnificații. În finalul *Simfoniei a II-a*, în plină vîltoare, Enescu aduce, mîngîietor, o melodie a plaiurilor natale, iar Anatol Vieru folosește același procedeu în finalul *Cvintetului* său cu clarinet, numai că de data aceasta imaginea populară intercalată are un caracter glumeț, înveselitor: *Perinița*. Asemănător și-a conceput Arthur Honegger *Simfonia a II-a pentru orchestră de coarde*: după o continuă acumulare de tensiune, căreia nici finalul nu pare să-i aducă rezolvarea, compozitorul lasă să izbucnească, în momentul paroxistic al tensiunii sonore, tema senină și triumfătoare a unui cîntec popular francez, intonat de trompete. Deși episodic, elementul popular joacă un rol hotărîtor, el fiind acela care aduce deznodămîntul și dezvăluie sensul apăsătoarei desfășurări anterioare.

Dar numeroși compozitori, inclusiv cei care ilustrează tendințele menționate, au încercat să facă chiar din intonația populară cărămida necesară unei construcții simfonice de largă semnificație umană. Cu alte cuvinte, să se adreseze omenirii și să vorbească despre problemele eterne, fundamentale ale omului într-un limbaj pe de-a-ntregul impregnat de folclorul patriei lor. Tel ce impune renunțarea la procedeu citării melodiilor populare și necesitatea de a crea teme care, purtînd o pecete stilistică individuală și fiind concepute în vederea unei dezvoltări simfonice, să fie totodată pătrunse de un parfum popular și să-l păstreze pe tot parcursul metamorfozării lor. Este treapta tratării generalizate a folclorului, cînd compozitorul a ajuns să-i cunoască esența și să o recreeze în forme originale — treaptă ilustrată de compoziții ca: *Sfințirea primăverii* de Stravinski, *Preludiu la unison* de Enescu, *Concertul pentru orchestră* de Bartók, *Amorul vrăjitor* de De Falla. Pitorescul, savoarea și coloritul, legate de inspirația folclorică, sînt înconjurate aici de aureola

unui conținut psihologic complex, intonația populară transfigurată se arată capabilă a exprima cele mai adânci probleme, cele mai subtile nuanțe ale conștiinței. Deși profund rus, Boris Godunov este, în viziunea musorgskiană, mai mult decît un personaj național; intensitatea zbuciumului acestui suflet, sfîșiat de remușcări și obsesii, fac din el un adevărat prototip uman. Nu trebuie să ne imaginăm bariere rigide între metoda citării — mai mult sau mai puțin exacte — a folclorului și recrearea lui stilizată. Adesea cele două căi se împletesc, compozitorul cel mai personal în exprimare nefezindu-se să recurgă la citat atunci cînd vrea să sugereze imaginea unei autenticități rustice, cum fac de pildă Musorgski în scenele de vivacitate populară din *Boris Godunov* și *Tîrgul din Sorocinsk*, Ceaikovski în *Evghenii Oneghin*, Smetana în *Mireasa vîndută*, Sabin Drăgoi în *Năpasta* etc.

Generalizarea intonațiilor populare este uneori împinsă atît de departe de năzuința spre universalismul viziunii artistice, încît înrudirea expresiei componistice cu prototipurile folclorice nu se mai întrezărește, mai ales la o primă audiție și îndeosebi compatrioților compozitorului. În cazul unor opere ca *Tristan și Isolda* sau *Oedip*, aparența este aceea a unui limbaj pe care unii ar fi poate înclinați să-l numească cosmopolit, dar ascultătorul atent, cultivat și dispunînd de termeni de comparație nu poate să nu-și dea seama că viziunea wagneriană exprimă o sensibilitate germană (de aici și greutatea cu care *Tristan* a fost acceptat în alte țări, și mai ales în Franța), după cum felul de a-l înțelege pe *Oedip* nu putea aparține decît autorului muzicii atît de romînești a *Preludiului la unison*, *Dixtuorului* și *Sonatei a III-a*. Dincolo de similitudinile exterioare cu folclorul, aici absente, spiritul național se manifestă în „Weltanschauung”-ul compozitorului: tenebros, turmentat, metafizic, la Wagner; luminos, echilibrat, firesc la Enescu. Specificul național în exprimare este deci o problemă ce vizează straturi mult mai profunde

ale conștiinței decît acela al priceperii de a mînuî motive populare și a crea asemănări folclorice. Este vorba de acea comunitate de simțire dintre compozitor și compatrioții săi, de acea afinitate spirituală, care-l face să rămînă fiu al unui anumit popor, chiar atunci cînd pare să vorbească într-un limbaj lipsit de evidentă determinare națională. Este acel specific național — spontan, inefabil — pe care-l avea în vedere Enescu cînd spunea că francezii l-au găsit chiar și în compozițiile cărora el nu căutase să le dea intenționat un colorit românesc. Ascultînd *Oedip-ul* cu o asemenea înțelegere a spiritului național, sesizezi în expresia enesciană uimitoare rezonanțe ale sufletului românesc: autorul a încercat să reconstituie tragedia eroului antic într-un limbaj discret, legat de cîntecele arhaice ale acestor plaiuri în care răzbat ecouri îndepărtate ale străvechilor populații iliro-trace. Bineînțeles că în *Oedip* Enescu nu a folosit intonația folclorică așa cum a folosit-o în *rapsozii*, în *Dixtuor* sau în *Sonata a III-a*; prezența ei este foarte difuză, transfigurată pînă la imponderabil, și nici nu putea fi altfel acolo unde autorul își așeza în față un țel prin excelență general-uman.

Punînd un semn de egalitate între spiritul național și inspirația directă din folclor, ar însemna așadar să ne îngustăm orizontul înțelegerii lucrurilor. Citarea sau reconstituirea melodiilor populare este o modalitate, dar nu singura care permite compozitorului să-și afirme sensibilitatea națională, legăturile spirituale cu poporul căruia îi aparține. Dacă am limita spiritul național la această modalitate, ar însemna ca în muzica lui Palestrina sau Lasso, Mozart sau Beethoven, Berlioz sau Debussy să nu vedem o parte integrantă a culturii italiene, germane sau franceze. Trebuie să ne deprindem a desluși sensibilitatea unui popor și în acele opere care nu-și afișează apartenența națională prin melodii sau ritmuri de izbitoare proveniență folclorică, după cum trebuie să învățăm a privi specificul național din perspectiva năzuinței spre universalitate pe care întot-

Handwritten musical score for Orlando di Lasso. The score begins with a large, ornate initial 'H' in black ink. The music is written on five staves, each with a treble clef. The lyrics are in Latin, written in a Gothic script below the staves. The text is as follows:

His erit sub carne salus etiam datus est
 et virginis et vere completis vir
 ra sanctus et verus consilio sine macula spiritus al
 despectus multo tunc ille salus amore
 quod est nra carnis sa pueria est.

Orlando di Lasso

deauna compozitorii au nutrit-o, bineînțeles în grade variabile, de-a lungul istoriei muzicii. Ținând seama de aceste principii, ne vom da seama că, în realitate, filonul național există în muzică de la începuturile ei, din momentul cristalizării muzicii culte, iar așa-zisele școli naționale din veacul trecut sau veacul nostru n-au făcut decât să-l intensifice, să-l îngroașe (uneori chiar exagerînd), tot așa cum romantismul sau clasicismul s-au dovedit a nu fi descoperirea și apanajul unei anumite perioade, ci tendințe fundamentale ale dezvoltării muzicii. Pot unii compozitori să tune și să fulgere în articole și studii împotriva inspirației naționale (reacție stîrnită, de obicei, de simplismul și primitivismul cu care este adesea tratat folclorul), ei vor rămîne, orice ar face, ruși, francezi, italieni, germani în felul de a se exprima. Căci creația unui Gabriel Fauré, care spunea că: „un muzician cu adevărat înzestrat face o muzică fără pecete națională”, nu se putea naște decît pe solul Franței, într-atît este ea pătrunsă de limpiditatea, distincția și măsura proprie sensibilității franceze. Artistul, atunci cînd se exprimă cu sinceritate, este național în virtutea unei legi profunde a naturii umane, căci naționalitatea, „acest temei al oricărei vieți vii” (Hegel), va vorbi prin spusele lui independent de prezența sau absența intonațiilor folclorice.

MUZICA ȘI ACTUALITATEA

„Pe mine mă emoționează tot ce se întîmplă în lume — politica, literatura, oamenii: despre acestea eu gîndesc în felul meu și apoi toate își cer exteriorizarea, cer exprimarea în muzică.” Cuvintele acestea aparțin lui Schumann. Nu ar fi putut fi ele la fel de bine rostite de Beethoven sau Musorgski, de Liszt sau Verdi, de Honegger sau Bartók? Receptivitatea la ideile înaintate ale

epocii a fost de obicei o însușire esențială a muzicii majore. Aidoma unor arbori falnici, marii compozitori și-au înălțat cu atît mai semeț spre cer coroana inspirației lor cu cît avea rădăcini mai adînc împlîntate în solul epocii și al societății în care trăiau. Necesitatea pătrunderii muzicii de suflul fierbinte al actualității este una din ideile centrale ale esteticii realismului socialist.

Merită a ne opri asupra precizării pe care o face Schumann cînd spune că despre toate evenimentele contemporane „eu gîndesc în felul meu”. Precizarea aceasta se referă la modul specific în care muzicianul răsfrînge în sunete tendințele epocii. Materialul cu care operează face ca, din acest punct de vedere, muzica să se deosebească simțitor de celelalte arte, de literatură. Nu este de prisos să insistăm asupra acestei idei. Sublinierea excesivă în trecut a laturilor care leagă muzica de celelalte arte, în problema exprimării actualității, a lăsat în umbră laturile specifice acesteia, adică acelea care-i dau dreptul la o existență independentă. Ori, pentru marxism, analizarea particularităților specifice, deosebitoare ale fenomenelor are cea mai mare importanță.

Mînuind un material de precizie noțională cum este cuvîntul, scriitorul poate porni în construcția operei sale de la datele cele mai concrete ale actualității. Acțiunea unui roman de Balzac este întotdeauna concepută în legătură cu evenimentele și fenomenele epocii, de la cele de fundamentală însemnătate socială, ca restaurația monarhiei reacționare, pînă la cele de o importanță locală, ca bătălia de la Eylau. Pe acest decor istoric concret se desfășoară întreaga „comedie umană”. Să alăturăm mental creației lui Balzac muzica contemporanului său, Robert Schumann. Îi unește același protest împotriva filistinismului prozaic ce înăbușea puritatea și candoarea sufletească pe care și Balzac și Schumann o exaltă cu egală pasiune. (Nu este oare Eugénie Grandet, această sacrificată a unei iubiri imaculate, soră bună a „femeii” a cărei „viață și dragoste” Schumann le cîntă

în cunoscutul său ciclu?) Pofta de înavuțire și parvenire stinsese în burghezia epocii postrevoluționare orice elan nobil, iar nimicnicia sufletească a acesteia cuprindea, ca o molimă distrugătoare, inimile cele mai curate, mai tinere. Protestul și afirmarea pasionată apar la Schumann esențializate, eliberate de veșmîntul lor material, concret. I-a impus-o însuși specificul artei sale care face ca muzica să fie lipsită de precizia literaturii, dar să poată, în schimb, transmite în mod mult mai direct decît aceasta trăirile sufletești. O simfonie de Schumann nu exprimă și nici n-ar fi putut exprima, așa cum face un roman de Balzac, raporturile dintre clasele sociale dintr-un moment al istoriei; ea poate exprima însă, și o face, atmosfera spirituală pe care o generează lupta acestor clase. Actualitatea se va răsfrînge așadar în muzică mai ales din punctul de vedere al forțelor spirituale caracteristice și dominante, al conflictelor pe care le nasc aceste forțe, al proceselor sufletești specifice unei generații sau unui întreg popor, al idealului spre care năzuiesc contemporanii compozitorului. Toate acestea alcătuiesc ceea ce se obișnuiește a se denumi cu un termen general „spiritul epocii”. Ce subtilă înțelegere a specificului muzical de oglindire a contemporaneității dovedea Ceaikovski cînd definea conținutul creației lui Schumann: „În ea găsim eco-ul proceselor tainice și adînci din viața noastră sufletească, al îndoielilor, deznadejdelor și elanurilor către ideal ce stăpînesc inima omului contemporan”.

N-aș putea spune dacă acest mod, prin excelență spiritualizat, de răsfrîngere a contemporaneității situează muzica mai sus (prin generalizarea superioară) ori mai jos (prin lipsa de precizie) decît literatura, deși lui Heine îi plăcea să afirme că muzica este ultimul cuvînt al artei. Dar el îmi apare neîndoios drept cel mai dificil de realizat; un simfonist care nu se simte atras de genul programatic, dar este totodată un autentic cetățean, trebuie să redea aceste frămîntări și aspirații ale vremii sale într-o simfonie, fără a recurge la nici un fel de titlu,

la nici un subiect sau eveniment spectaculos (care pot da, atât de ușor, cel puțin aparența de actualitate unui roman sau unui poem). Lucru pentru care este necesară din partea compozitorului o neobișnuit de ascuțită sensibilitate, o extraordinară receptivitate emoțională la vibrațiile contemporanilor săi. Mai mult decât atât: i se cere acestuia capacitatea de a simți mai profund, mai intens, adevărul vieții, decât pot adesea s-o facă oamenii obișnuiți. Marile capodopere apar de aceea ca adevăruri artistice inedite și au caracterul unor adevărate descoperiri spirituale. Ele îmbogățesc sufletește omenirea. Nu sînt puține cazurile cînd asemenea adevăruri artistice stîrnesc, tocmai prin faptul că n-au mai fost rostite, perplexitate și rezistență. Se creează o contradicție între modul rutinier de a vedea viața și viziunea inedită, revoluționară, pe care o are artistul asupra acesteia.

Dar nu este vorba numai de o sensibilitate afectivă deosebită a compozitorului. Lucrurile sînt ceva mai complicate. A înțelege sensurile lăuntrice ale vieții, a vedea mai adînc și mai departe decât o poate face un om obișnuit presupune o excepțională capacitate filozofică. Muzica marilor probleme sociale și umane ale epocii este întotdeauna o muzică pătrunsă de spirit filozofic. Nu mă refer la capacitatea teoretizantă a compozitorului (aceasta poate fi uneori redusă la minimum), ci la puterea sa de a gîndi muzical despre viața și epoca sa, de a face o filozofie artistică, vie. Beethoven, corifeul gîndirii în muzică, merge atât de departe încît își definea arta sa ca fiind „o revelație mai înaltă decât înțelepciunea și filozofia”. Oricine face o rapidă incursiune în istoria muzicii începînd cu Bach își poate da ușor seama că profunzimea cu care un compozitor exprimă frămîntările epocii sale este în raport direct cu conținutul filozofic al muzicii sale. Multor compozitori de talent această capacitate de a gîndi muzical despre problemele epocii lor le-a fost proprie într-o măsură mică sau chiar inexistentă. Deși revoluționar în domeniul formei muzicale, Debussy, de pildă, s-a

menținut la oarecare distanță de frământările vremii pe care a preferat să le evite. Pasionat după pictura muzicală, detesta aprofundarea filozofică. Simfonia i se părea un gen perimat. Cum se explică faptul că Debussy rămîne totuși incontestabil un mare artist? Prin aceea că în general, receptivitatea redusă la chemarea contemporaneității nu este însoțită de o degradare a formei, dar ea îngustează considerabil conținutul uman al muzicii.

Profunzimea gândirii muzicale este așadar principalul punct de vedere din care trebuie înțeles caracterul actual al creației unui compozitor. Neglijînd acest criteriu unii considerau într-o vreme că însoțirea muzicii de titluri sau argumente literare legate de evenimentele politicii contemporane ar fi cel mai important indiciu al actualității ei. Este însă puțin probabil că putem considera ca imagine a zilelor noastre simfonia care vorbește într-un limbaj eteroclit ca stil, și aparținînd secolului trecut, *oricît de ostentativ* s-ar intitula ea „Ziua păcii” (Andante) etc. Dacă muzica însăși n-a fost gândită la unison cu cei care trăiesc intens epoca noastră, titlurile, singure, nu pot da actualitatea imaginilor muzicale. Acest adevăr este astăzi limpede și elementar, dar la înțelegerea lui nu s-a ajuns ușor.

Este normal ca cititorul să se întrebe: înseamnă oare că muzica este incapabilă a evoca evenimente concrete ale epocii? Nu, firește. Muzica poate ilustra asemenea evenimente în virtutea posibilităților ei descriptiv-plastice. Un exemplu: *Prăbușirea Doftanei* de Alfred Mendelsohn. Eu, unul, cred însă că, atunci cînd muzica urmărește ilustrarea directă a unor evenimente, ea redă mai puțin profund spiritul epocii decît atunci cînd nu se află remorcată unui subiect literar. Este plăcut să asculți *1812* de Ceaikovski, dar spiritul și frământările societății ruse din secolul trecut nu le vei căuta niciodată în *1812*, compoziție ilustrativă, ci în *Patetica*. Muzica are fără îndoială multe posibilități descriptive care largesc paleta compozitorului (în aceasta constă avantajul programatismului) însă forța sa principală constă

În expresia emoțional-filozofică, iar conținutul său actual pe acest teren trebuie căutat.

Cu atât mai puțin firesc mi se pare ca muzica să exalte o persoană sau alta care poate avea la un moment dat un rol predominant în societate. Prin însuși caracterul ei larg generalizator, muzica e făcută să exprime sufletul colectiv, trăsăturile morale ale unei generații, fizionomia unui popor. Numai din viața colectivității își poate sorbi muzica adevărată, profunda, veșnic tână actualitate. Minunat și simbolic ne apare gestul lui Beethoven, când a rupt dedicația lui pentru Napoleon de pe frontispiciul *Eroicei*!

Celui care cade de acord cu această observație îi apare limpede netemeinicia principiului care afirmă că muzicii cu program i-ar fi proprie o capacitate mai mare decât muzicii fără program de a oglindi actualitatea. De a oglindi mai sugestiv din punctul de vedere al aspectelor sale exterioare, da! Însă de a o oglindi mai profund, nici vorbă. Maxima profunzime în exprimarea contemporaneității au atins-o, în muzica sovietică, nu *Anul 1905* și nici *Cîntarea pădurilor*, deși este plăcut să ascuți aceste lucrări, ci simfoniile neprogramatice ale compozitorilor Prokofiev, Miaskovski, Șostakovici. Nu mai vorbesc de faptul că așa cum se compune de către unii o muzică actuală, dar fără program declarat, apar și destule compoziții programatice total străine de freamătul epocii. Gîndiți-vă la lucrările scrise în secolul nostru ca *Vrăjile Armidei*, *Didona* și altele.

Am vrea ca aceste rînduri să nu fie interpretate ca un îndemn de a scrie mai puțină muzică cu program sau ca o minimalizare a acestui gen. Precizarea ne-o impun însă exagerările pe care majoritatea dintre noi adesea le-am făcut crezînd neîntemeiat într-o superioritate a muzicii programatice. Contemporaneitatea

trebuie și poate să-și găsească expresie în toate genurile muzicii, printre care programatismul ocupă un loc specific, dar nu și cel mai important. Cele mai importante pentru noi sînt acele opere în care frământările și idealurile vremii noastre răzbat în chipul cel mai pregnant.

Apreciind caracterul actual al muzicii unui compozitor trebuie să ținem seama că există diferite trepte de manifestare a acestui caracter. Printre altele, particularitățile genurilor muzicale impun adesea ca spiritul actual să se manifeste mai direct în unele din ele și mai puțin direct în altele. Vibrația revoluționară este desigur ceva mai puternică în *Simfonia a V-a* decît în *Concertul pentru vioară* al lui Beethoven și infinit mai puternică decît în bagatelele acestuia pentru pian. Trebuie de aceea să avem întotdeauna în vedere ansamblul creației unui compozitor, orientarea principală a acesteia.

Nu cred că artiștii să fi fost vreodată în istorie martorii și părtașii unei epoci mai intense și mai hotărîtoare ca a noastră — epocă de profunde prefaceri în conștiința oamenilor, de reconstruire a întregii vieți sociale și spirituale pe baze socialiste. Problema pătrunderii muzicii noastre de spiritul epocii în care trăim se află încă la începutul rezolvării ei. Ne străduim să dăm uitării acele lucrări al căror caracter actual era doar declarativ. Dar rămîn, în număr încă mare, acelea care se consumă într-o evocare epico-descriptivă, menținîndu-se astfel la suprafața fenomenelor. Și rămîn, nu mai puține, acelea în care calitățile muzicale intrinseci sînt incomparabil mai puternice și copleșesc firicelul de vibrație actuală care începe să mijească. Nu este însă motiv de dezolare. A înțelege în profunzime și mai ales a reda muzicalmente tendințele epocii tale, aceasta este o chestiune de maturitate. Tînăra noastră școală națională se îndreaptă, incontestabil, spre acest punct de maturizare.

TIPURILE REFLECTĂRII REALITĂȚII ÎN MUZICĂ

Problema raporturilor dintre compozitor și epoca furtunoasă de prefacere socialistă a fost uneori supusă simplificărilor, sarcina muzicianului fiind la un moment dat identificată exclusiv cu necesitatea de a reda patosul avântat al construcției unei noi orînduiri. Într-adevăr în epoca noastră, mai mult ca în oricare altă epocă, elanul constructiv al oamenilor eliberați de exploatare s-a manifestat cu o forță care-și cerea neîntîrziat întru-chiparea artistică. Dar totodată, nu trebuie pierdut din vedere că tocmai prin caracterul lor neobișnuit, revoluționar, prefacerile sociale contemporane au generat procese adînci în conștiința oamenilor, în raporturile dintre indivizi, dintre clase. Omul socialist nu apare spontan, el se formează în focul încleștării, adesea crîncene, cu forțe adverse, care-l asaltează și dinlăuntru și dinafara sa. Pe scurt, construirea unei orînduiri noi nu se înfățișează ca un marș triumfal, ci ca o zguduire a conștiințelor și o luptă grea. Aceste procese de care este îmbibată întreaga noastră viață socială acționează ca o forță irezistibilă și obiectivă asupra gândirii artistice. Cel care dintr-un estetism încăpățînat pretinde a se eschiva, crede într-o iluzie. Cîtă vreme talentul său este incontestabil, muzica sa este, cu sau fără voia lui, un răspuns la întrebările și apelul epocii sale.

Subliniez: un răspuns. Pentru muzică, arta cea mai lirică, frămîntările și problematica epocii sînt izvorul primar, dar opera muzicală se încheagă nu ca reproducere a acestora, ci ca vibrație a artistului la chemarea lor. Oamenii sînt însă diferiți și artiștii cu atît mai mult. Fiecare va privi viața printr-un unghi de vedere specific, corespunzător temperamentului și naturii talentului său. Viziunea lui Mihail Andricu se cristalizează mai ales pe fîgașul lirismului rustic, în timp ce sensibilitatea lui Tiberiu Olah este solicitată mai ales de dezlănțuirea eroică, tumultoasă; Ion Dumitrescu

aruncă asupra vieții privirea voioasă a tipului stenic, în timp ce Ludovic Feldmann, sensibil îndeosebi la aspectele mai crispate ale existenței, se consumă într-o dureroasă ardere lăuntrică. Și așa mai departe. Întrerupem enumerarea deoarece nu intenționăm a face o caracterizare stilistică a compozitorilor români, ci numai a aminti cât de variate sînt modalitățile specifice fiecăruia. Luată și considerată în parte, fiecare modalitate ar părea purtătoarea unei viziuni unilaterale asupra realității.

Poate constitui însă această „unilateralitate” obiect de reproș? După părerea noastră, nu, deoarece realitatea este atît de complexă, diversă și contradictorie, încît răsfrîngerea ei artistică integrală nu poate fi opera unui singur compozitor, ci a unui întreg mănunchi de artiști. O imagine a tendințelor spirituale caracteristice epocii noastre ne putem forma numai totalizînd diversele stiluri, adică modalitățile specifice, care definesc însăși originalitatea compozitorilor noștri. Era o profundă eroare idealistă ceea ce făceau în trecut unii dintre noi cînd se apropiau de fiecare nouă operă muzicală călăuziți de dorința de a găsi în ea un extract integral al tuturor componentelor epocii și se arătau înclinați a interpreta modalitatea stilistică individuală a autorului drept îngustime a viziunii sale artistice.

Alături de stilurile individuale prin prisma cărora realitatea epocii se răsfrînge în muzică, trebuie avute în vedere treptele diferite de pe care se realizează acest proces. O primă treaptă ar constitui-o, cred, tipul festiv de oglindire a contemporaneității, bazat pe abordarea de către compozitor a unui moment de entuziasm sărbătorec, de bucurie colectivă din viața poporului. *Dansurile festive* ale lui Anatol Vieru sau *Cînd strugurii se coc* de Mihail Jora sînt desigur o ilustrare a acestei atitudini. O treaptă următoare ni se pare a fi cea care corespunde tipului evocator-descriptiv, prezentarea, de predilecție, în imagini programatice, a unei succesiune de momente din viața poporului. Sergiu Sarchizor a recurs la acest tip

de gândire muzicală în *Pe lespede eroilor* construită pe confruntarea suferințelor din trecut, a setei nestăvilite de viață cu care a rezistat și a prezentului luminos pe care poporul și-l făurește azi. Aș menționa ca pe o a treia treaptă tipul filozofic de a răsfrînge realitatea, tip bazat pe sesizarea și generalizarea forțelor spirituale dominante ale epocii, pe meditația și reflecțiile compozitorului asupra problemelor de conștiință ale contemporaneității, așa cum reușește s-o facă Sigismund Toduță în prima sa *Simfonie*, frescă sonoră a urcușului greu și dramatic către lumină. Această ierarhizare pornește desigur de la premisa că fiecareia din tipurile menționate îi este propriu — în ordinea prezentării lor — un grad sporit de adîncime în oglindirea epocii, dar nu intenționăm cîtuși de puțin a proclama inutilitatea unui tip și drepturile suverane ale altuia. Toate sînt îndreptățite să existe ca urmare a însăși diversității vieții, a existenței unor trepte diferite de înțelegere muzicală în rîndurile ascultătorilor. Cei mai buni dintre compozitorii noștri își dau seama de necesitatea coexistenței diferitelor modalități, și, evitînd închistarea într-un singur tip, se adresează tuturor resurselor pe care le are muzica pentru înfățișarea contemporaneității. Alfred Mendelsohn știe să fie, rînd pe rînd, și trîmbițașul festiv din *Uvertura prieteniei* și povestitorul înflăcărat al luptei comuniștilor din *Prăbușirea Doftanei* și gânditorul înfiorat de marile întrebări ale existenței, din *Simfonia a V-a*.

Fiecăruia din aceste tipuri i-a revenit însă rolul de vioară întîia de-a lungul evoluției de două decenii pe care a străbătut-o muzica noastră nouă. În primii ani de revoluție socialistă, pînă prin 1950, muzica românească a fost predominată de glorificarea entuziastă a noilor rînduieli și idealuri, pornire care a generat un atît de mare avînt al cîntecului de mase și cantatei. Anatol Vieru, Laurențiu Profeta, Vasile Popovici, Ion Chirescu, Mauriciu Vescan au fost în fruntea acestui curent, iar cîntecele și cantatele lor rămîn documente

artistice remarcabile ale unei perioade de generos avînt popular. În perioada următoare, pe care convențional am putea-o delimita între anii 1950—1955, pare a se contura ca dominantă tendința de a cuprinde mai larg viața. Proslăvirea lirică face loc perspectivei epico-dramatice în înfățișarea realității: compozitorul simte nevoia să povestească despre vremurile noastre, să îmbrățișeze aspecte cît mai variate ale acestora. Este perioada în care cunosc o dezvoltare preponderentă oratoriul, suita cu program și poem simfonic — genurile cele mai adecvate unor asemenea intenții. Oratoriul *Sub soarele păcii* de Hilda Jerea sau suita *O zi de vară într-o gospodărie* de Zeno Vancea sînt unele din compozițiile caracteristice acestei perioade. Într-o a treia etapă se profilează în muzica romînească, tinzînd să devină dominantă, atitudinea filozofică față de viață. Compozitorul simte din ce în ce mai intens nevoia de a medita asupra vieții, de a-i pătrunde sensurile lăuntrice, de a înțelege preferențele contemporane dintr-o perspectivă superioară. Așa se explică faptul că locul conducător în dezvoltarea muzicii noastre este acum pe cale a-l ocupa simfonia și muzica de cameră, adică genurile cele mai compatibile cu o asemenea atitudine. Interesant este că în această perioadă, multe opere ce aparțin unor genuri foarte caracteristice perioadelor precedente poartă amprenta acestei noi viziuni asupra vieții: suita simfonică *Variațiuni pe un cîntec de Anton Pann* a lui Teodor Grigoriu are dimensiunile, complexitatea și amploarea unei autentice simfonii, iar *Cantata pentru cor de femei, doi flauți, xilofon, orchestră de coarde și baterie* a lui Tiberiu Olah atinge o tensiune dramatică ideală pentru o simfonie. Ne aflăm în plină perioadă de dezvoltare a filonului reflexiv în muzica romînească și cred că amplificarea lui viitoare va duce spre maturizarea școlii noastre naționale.

În cadrul acestei orientări, compozitorii se îndreaptă cu un interes mereu crescînd spre formele de expresie muzicală „noprogramatică”, cu alte cuvinte nu simt

nevoia să declare textual conținutul și intențiile, preferînd ca despre acestea să povestească sunetele muzicale înseși. Deși am mai abordat în repetate rînduri această problemă, nu considerăm de prisos a reveni, chiar fugitiv, asupra ei cîtă vreme mai persistă pe alocuri neîncrederea față de posibilitățile pe care le are muzica „neprogramatică” (adică muzica fără subiecte și titluri literare) de a reflecta realitatea. Într-adevăr, dacă o compoziție muzicală se intitulează „Simfonia în sol minor” iar nu „Simfonia”, să zicem, a „Bicazului”, înseamnă oare că ea trebuie să fie din capul locului mai puțin contemporană și mai puțin actuală decît această din urmă compoziție? Ce ne facem dacă „Simfonia Bicazului” reproduce într-un chip epigonic sonorități brahmsiene, iar „Simfonia în sol minor” aduce o tensiune emoțională, o trepidăție și o prospețime în care simțim nemijlocit pulsul epocii noastre? Muzica romînească posedă numeroase compoziții cum sînt *Concertul pentru coarde* de Paul Constantinescu, *Cvartetul* lui Ion Dumitrescu, *Cvartetul nr. 3* al lui Z. Vancea, *Concertul pentru orchestră* al lui Doru Popovici, *Simfonia brevis* de Cornel Țăranu *Simfoniile pentru 15 instrumente* de Ștefan Niculescu care, prin etosul lor emoțional și prin mijloacele pe care le folosesc exprimă în modul cel mai direct o sensibilitate caracteristică omului de azi. Ele nu sînt cu nimic mai prejos decît operele inspirate de subiecte programatice. Ele aparțin pur și simplu unui alt tip de gîndire muzicală, care se bazează nu pe sugerarea plastică a fenomenelor realității, ca în muzica cu program, ci pe înfățișarea directă a stărilor sufletești. A situa muzica fără program într-un domeniu oarecum ferit de influența contemporaneității înseamnă a accepta tacit existența unei arte pure și a favoriza infiltrarea tendințelor estetizante în acest important sector al muzicii.

Punctul de vedere că realismul socialist ar implica o preponderență a muzicii cu program față de cea fără program mi se pare de aceea profund greșit. A susține un asemenea punct de vedere înseamnă a intra în contra-

dicție cu adevărul unanim recunoscut că realismul socialist nu îngrădește dezvoltarea formelor, genurilor, stilurilor. A crea în spiritul realismului socialist nu înseamnă a cultiva un gen mai mult decât altul, ci a scrie opere care să exprime ideile fundamentale ale epocii noastre. Ori, acest lucru este pe deplin posibil — îmbrăcînd forme specifice — și în muzica cu program și în cea fără program. Nu mai vorbesc de caracterul foarte convențional pe care-l are în muzică această deosebire de genuri. Șostakovici și-a compus *Simfonia a VII-a* ca operă neprogramatică; nici o aluzie literară nu vom găsi în paginile partiturii. Într-atît de plin a fost compozitorul de trăirea evenimentelor contemporane, încît fiecare pagină a partiturii vorbește cu o covîrșitoare elocvență umană. Sub impulsul muzicii însăși, fantezia publicului, a comentatorilor au creat cunoscutul program legat de rezistența leningrădenilor în fața invaziei fasciste. Cărui gen îi aparține așadar *Simfonia a VII-a*? Foarte greu de spus. Încercarea de a rezolva dilema mi se pare însă a fi inutilă. Esențialul îl constituie capacitatea realistă de expresie a muzicii.

Într-un spirit asemănător trebuie privită problema temei istorice în muzica noastră. La marii artiști inspirația istorică nu este un scop în sine, ci un prilej pentru a da glas vibrației sufletești la impulsurile epocii lor. Avem un număr considerabil de opere valoroase inspirate din trecutul istoric și mitologic. *Miorița* de A. Vieru, *Prometeu* de Doru Popovici, *Galileo Galilei* de Corneliu Cezar, *Tudor Vladimirescu* de G. Dumitrescu sînt dintre cele mai reprezentative. Unii privesc interesul compozitorilor față de tema istorică ca pe un indiciu al fugii lor de contemporaneitate. Ori, acest fenomen constituie, dimpotrivă, un simptom al ancorării lor în viață. De ce niciodată n-a fost atît de puternică atracția față de tradițiile eroice ale trecutului? Pentru că niciodată, ca în ultimele decenii, viața n-a acționat cu atîta putere asupra sentimentului patriotic și al responsabilității sociale a compozitorilor. Unii ar putea

obiecta: bine, bine, dar istoria este totuși istorie; cum rămîne cu contemporaneitatea? Le vom reaminti acestora cazul lui Musorgski a cărui contemporaneitate (în raport cu vremea sa) nici proletcultiștii n-au contestat-o. Uriașa sensibilitate a lui Musorgski față de idealurile sociale înaintate ale vremii sale este evidentă tocmai în două creații cu caracter istoric: *Boris Godunov* și *Hovanščina* — capodoperele compozitorului.

Reamintim pasiunea cu care Haciaturian s-a consacrat unei figuri aparținînd trecutului cel mai îndepărtat, atît geograficește cît și istoricește: sclavul roman Spartacus. Acesta nu este un balet despre antichitate, cu toate că antichitatea este aceea care îi slujește drept cadru, ci o epopee a luptei populare pentru libertate și demnitate, un imn închinat acelor oameni care ies din mijlocul maselor, le organizează și le însuflețesc în numele acestor idealuri. Este greu a nu considera contemporană o operă cu un asemenea conținut de idei. Haciaturian însuși scria în legătură cu aceasta: „Unii prieteni au fost nemulțumiți de tema pe care mi-am ales-o. Îmi reproșau că mă refugiez în străfundurile istoriei. Dar mie mi se pare că tema lui Spartacus și a răscoalei sclavilor în vechea Romă are și în vremea noastră o enormă însemnătate și un mare răsunet. Astăzi, cînd toate popoarele luptă pentru independența lor, cînd colonialismul, în sfîrșit, se prăbușește, astăzi este necesar ca popoarele să știe și să-și amintească numele acelor care, încă în zarea istoriei omenirii, s-au ridicat curajos împotriva exploatatorilor, pentru libertate și independență”.

Se întîmplă chiar uneori ca lucrări inspirate din teme literare aparținînd trecutului îndepărtat să aibă o rezonanță mai contemporană, prin muzica lor, decît altele, purtînd titluri de imediată actualitate. Unii consideră, bunăoară, că forma cea mai pregnantă de oglindire a realității contemporane în muzica lui Mihail Jora ar fi suita de balet, *Cînd strugurii se coc*, inspirată din viața de azi a țărănimii noastre. Este indiscutabil caracterul

contemporan — în înțelesul larg al cuvîntului — pe care-l are această muzică, dar programul ei actual nu mă face cîtuși de puțin a o situa deasupra *Baladei despre moartea haiducului*. Expresia muzicală a suitei grăvitează spre viziunea bucolică și limbajul rapsodiilor enesciene, în vreme ce muzica baladei este mult mai intens impregnată de felul de a percepe viața — dramatic, incisiv — al omului contemporan. Tema istorică n-a fost cîtuși de puțin piedică în calea actualității muzicii: a fost dimpotrivă pretext de creație pentru o sensibilitate artistică profund legată de epoca sa.

Să ne ferim, așadar, a stabili caracterul contemporan al unei muzici pornind de la criterii formale: are sau nu are program? Se inspiră dintr-o temă actuală sau dintr-una istorică? Și dacă tema aparține trecutului, cît de îndepărtat este acest trecut? Să ascultăm muzica însăși, cu sufletul deschis și fără prejudecăți, iar sunetele ne vor spune — ele, și numai ele — dacă această muzică vorbește sau nu despre oamenii zilelor noastre.

Capitolul III

ÎN LABORATORUL COMPOZITORULUI

Cum se zămislește opera în conștiința compozitorului? — iată o întrebare al cărei răspuns ar putea îmbogăți simțitor viziunea ce ne-am format asupra semnificațiilor muzicii. Totodată, cunoașterea eforturilor eroice, chinuitoare care stau la originea marilor capodopere este de natură să genereze în meloman acea gravitate a atitudinii, atât de necesară unei superioare înțelegeri a muzicii.

NECESITATEA CREAȚIEI

Mulți sînt cei cu veleități creatoare. Închipuindu-și că făurirea de opere conferă un nimb de superioritate și o poziție favorizată în societate, aspiră la calitatea de compozitor, nu rareori, și oameni care s-ar putea realiza mai util pentru colectivitate îndreptîndu-se spre o altă profesie. Sînt pretențioșii vizați de străvechiul și cunoscutul adagiu latin: *Sutor, ne supra crepidam!* A compune este pentru ei o îndeletnicire întîmplătoare, conjuncturală, lucrativă, fără ceva comun cu ideea nobile a creației. Autentic creator este acela care simte că are de spus ceva nou și important semenilor, că rațiunea existenței sale nu poate consta decît în comunicarea acestui mesaj, provenit din structura nativă și experiența

sa de viață. Vis interior, la care imaginația urzește continuu, vis ce nu cunoaște întrerupere — așa își definea Enescu această necesitate imperioasă de exprimare. Unii au comparat-o, și nu fără temei — printre ei, Bernard Gavoty, când îl privea pe Enescu așezat la masa de lucru — cu povara dragă a sarcinii materne. Compozitorul o poartă tot timpul cu sine, îngrijind-o afectuos, dar dorind totodată nerăbdător izbăvirea de apăsătoarea greutate. Nu-i este însă dat să cunoască sentimentul ușurării decât pentru câteva, foarte puține clipe, această povară posedînd dumnezeiasca și în același timp demonica putere de a se regenera și de a produce, implicit, chinul zbaterii eliberatoare. Compozitorul acceptă bucuros acest chin, căci altfel n-ar putea trăi: a smulge zbuciumului lăuntric frumuseți pline de sensuri reprezintă pentru el aerul care-i face posibilă existența. Pentru asemenea oameni, a trăi înseamnă în primul rînd a crea, toate celelalte aspecte ale vieții lor fiind subordonate acestui țel și purtînd pecetea lui. Conținînd expresia sinceră a tot ce e mai profund și mai prețios în ființa lor, opera lăsată de marii compozitori reprezintă cel mai autentic și mai revelator document biografic, bineînțeles pentru acela ce știe să-i deslușească semnificațiile.

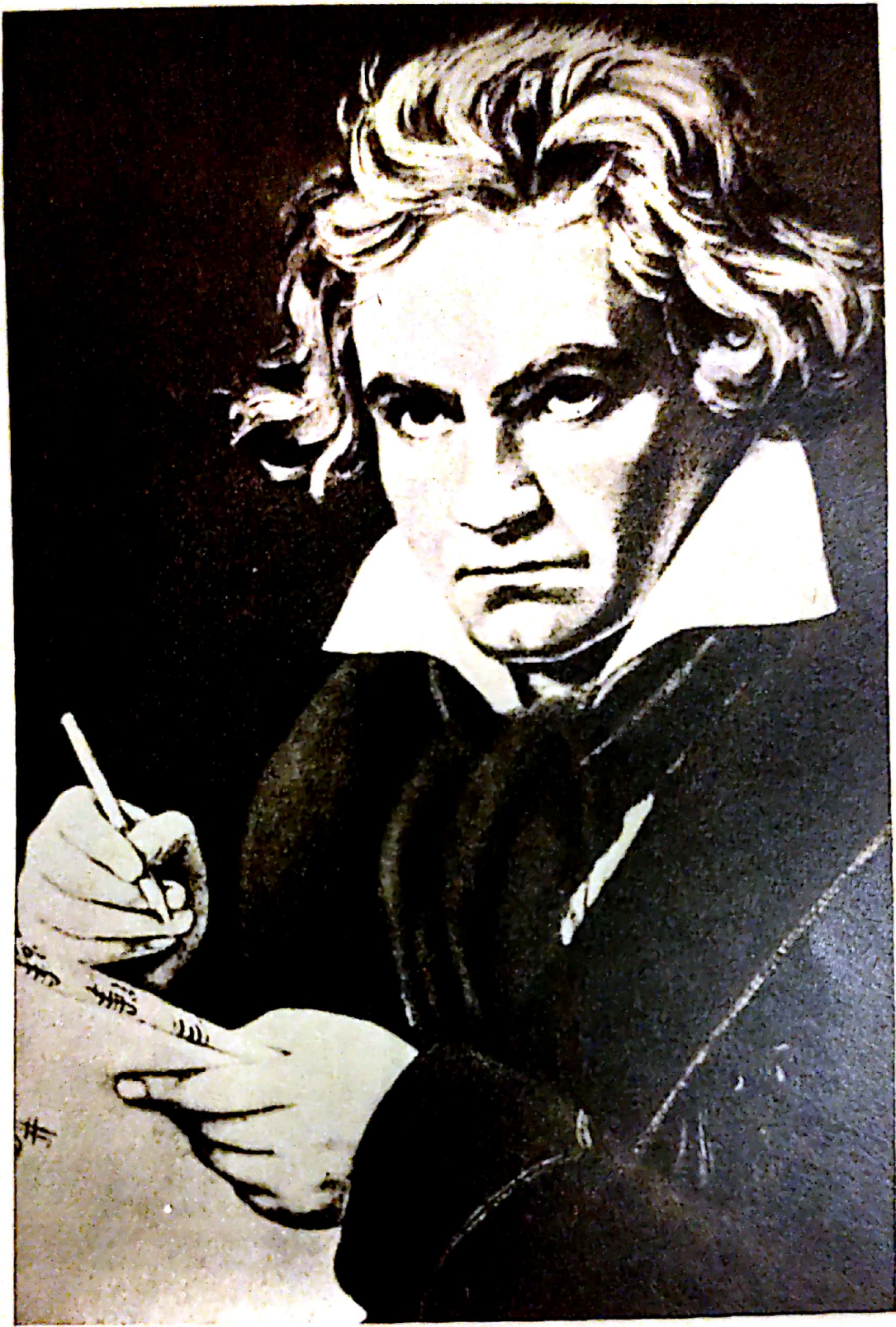
Sentimentul acestei poveri apăsătoare și totodată al fecundului „vis lăuntric” nu cunoaște, la marii artiști, întreruperi și nici slăbiri. Întreaga lor existență este un arc încordat. Necesitatea de a da formă tumultului ce le clocotește în adîncuri îi urmărește pretutindeni, neiertător. De aceea ne și par uneori risipiți și distrați, „cu capul în nori”: neatenți la lucruri evidente pentru oricare din noi, ei sesizează însă relații, nuanțe și sensuri ce scapă celor mai mulți dintre noi. Neconținut impulsionat de această nevoie a autoexprimării, spiritul lor nu cunoaște odihnă; ei ar putea spune asemenea lui Mozart: „Compoziția mă obosește mai puțin decât odihna”. Dacă uneori nu-i vedem aplecați asupra unei opere anumite, aceasta nu înseamnă că în cursul agitat

al vieții lor sufletești a intervenit o perioadă de acalmie: de cele mai multe ori aparențele de odihnitoare inactivitate ascund pregătirea febrilă a unui nou asalt. Să nu ne inducă deci în eroare numărul mic de opusuri — 33 — ale lui Enescu: fiecare nouă lucrare era concepută de el ca ceva inedit în raport cu evoluția precedentă și necesita deci o înfrigurată căutare. Așa-zisa întrerupere de șapte ani survenită în evoluția lui Schönberg între 1915 și 1922, când de sub pana sa n-a mai ieșit nici un opus, nu numai că nu reprezenta o stingere a elanului creator, ci era expresia formidabilei încordări care trebuia să ducă la descoperirea unei noi modalități de compoziție, menită să revoluționeze tehnica muzicală a veacului XX. Dar să nu ne inducă totodată în eroare nici logoreea autorilor ce-și confecționează opusurile în serie. Devenind un act automat, cotidian, rutinier, preocuparea componistică a pierdut la ei atributul principal care făcea din ea un proces creator: tensiunea căutării.

SPECIFICUL GÎNDIRII MUZICALE

Necesitatea compozitorului de a crea este supusă unor legi radical deosebite de cele ce călăuzesc imaginația scriitorului, pictorului. Legi de care, adesea, nu țin seamă amatorii, înclinați să vadă în compoziția muzicală expresia unei succesiuni de întâmplări sau a unei priveliști de natură, și una și cealaltă minuțios redată.

Neexcluzînd posibilitatea unei înrudiri a preocupărilor, compozitorul are totuși altceva de spus decît scriitorul sau artistul plastic (ce rost ar mai avea, altminteri, existența de sine stătătoare a muzicii?) și, ca o consecință firească, va întrebuița alte moduri de exprimare, corespunzătoare mesajului său specific. Reciproca nu e mai puțin valabilă: specificitatea mesa-



Ludwig van Beethoven

Chopin văzut
de George Sand



...Dinu Lipatti

Chopin văzut
de George Sand



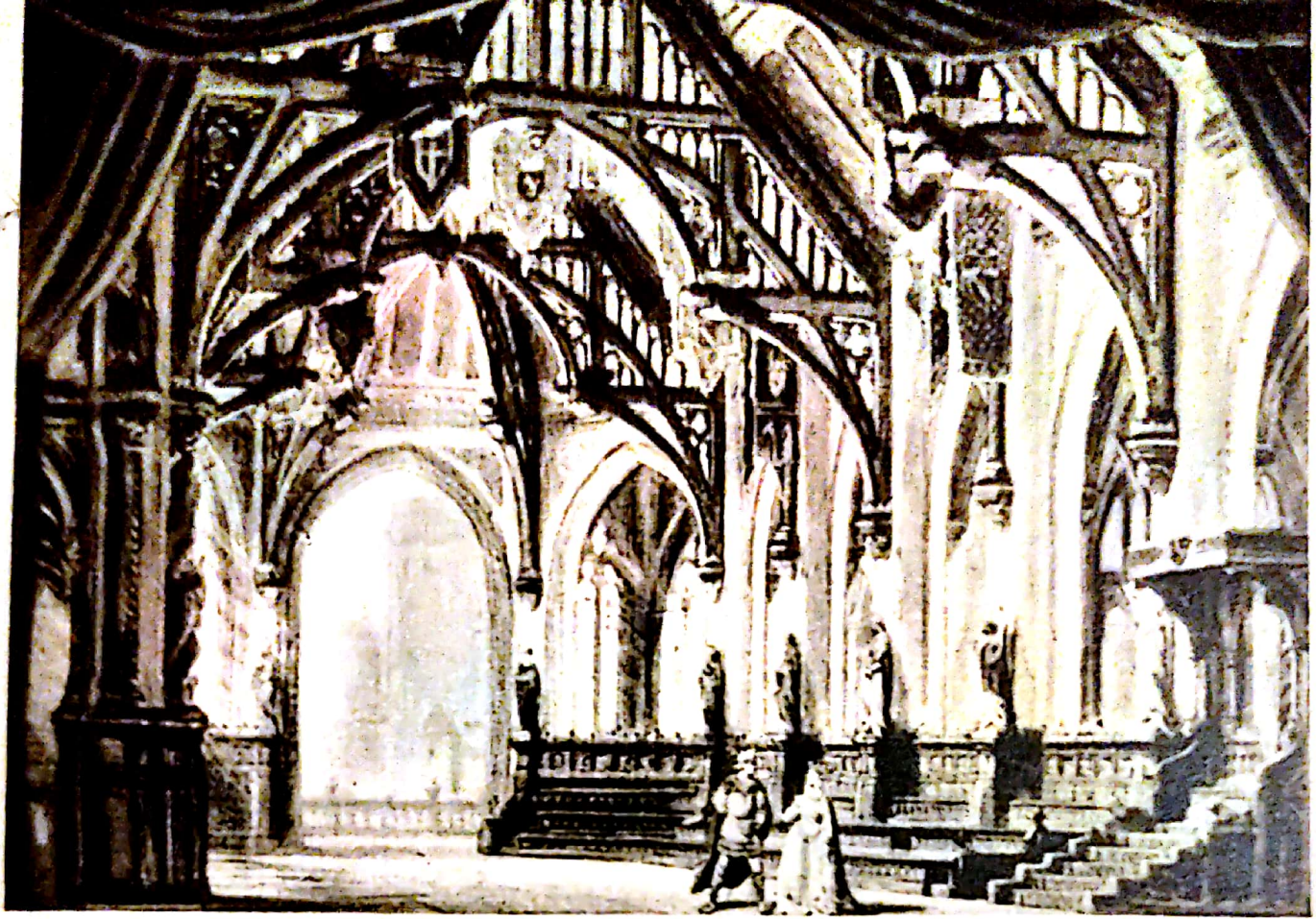
...Dinu Lipatti



César Franck



Maurice Ravel



Tannhäuser de Wagner
Acum un secol și în zilele noastre





Enescu la masa de lucru



Prokofiev compunînd



Pablo Casals

Olivier Messiaen



Louis Armstrong





George Georgescu



Sviatoslav Richter





Arturo Toscanini

Un concert
de Tizian



Violonistul de
Franz Hals





Pianista
de Cézanne



Ispitele Sfintului Anton
de H. Grünewald,
unul din tablourile
care i-au inspirat
lui Hindemith
compoziția *Mathis Pictorul*.

jului este, la rîndul ei, consecința directă a materialului deosebit, original cu care operează gîndirea compozitorului.

Particularitatea fundamentală a acesteia constă în caracterul sonor al elementelor ce-o alcătuiesc. Compozitorul gîndește în motive (o formație de cîteva, 3—4 sunete, pregnant constituită) sau teme (unitate mai vastă, construită din cîteva motive) denumite de obicei, în mod global, *idei muzicale*. Caracterul acestor idei muzicale este nesfîrșit de variat: de la tema net circumscrisă dintr-o simfonie de Mozart sau Schubert la „melodia infinită” din operele lui Wagner. După cum diversă poate fi și cantitatea ideilor de care face uz compozitorul în lucrarea sa: de la monotematismul pieselor lui Bach la mozaicul tematic în fața căruia ne pune o simfonie de Mahler. Totul depinde de nevoia lăuntrică a compozitorului, de ceea ce are el de spus. Esențial este ca, indiferent de caracterul și numărul ideilor sale muzicale, el să se priceapă a le angrena într-o desfășurare sonoră, capabilă să țină neconținut treaz interesul ascultătorului (desfășurare numită de unii și „discurs muzical” sau „vorbitură muzicală”, căci, într-adevăr, organizînd temporal sunete, compozitorul „spune” ceva, urmărește o anumită finalitate).

La îndemîna compozitorului se află o sumă de mijloace de dinamizare a desfășurării sonore, alcătuind o „gramatică” (unii zic „logică”) sui-generis, echivalentă acelei discipline morfologice și sintactice de care ascultă înlănțuirea cuvintelor, propozițiilor, frazelor. El va anima mișcarea grație pulsațiilor ritmice sau schimbărilor de tempo. Va înprospăta cursul muzical, aducînd motive sau teme noi, cu cît mai contrastante cu atît mai generatoare de tensiune. Va putea schimba și îmbogăți caracterul expresiv al materialului tematic prin modificarea armoniilor care îl însoțesc, disonanțele și rezolvările lor reprezentînd pentru compozitor un izvor inepuizabil de energie sonoră; modificările ritmice aduse motivelor și temelor în continua lor perindare sînt,

de asemenea, o sursă importantă de dinamizare a discursului muzical. Va recurge la multicolora gamă de timbre vocale și instrumentale, a căror ingenioasă combinare este de natură să adauge un plus de inedit, de neprevăzut discursului. Toate aceste fenomene putînd avea loc simultan, pe două sau mai multe planuri, în virtutea acelei posibilități pe care o are compozitorul (și mai ales el!) de a face să se audă în același timp cîteva idei: polifonia. Continua curgere, iată esența gîndirii componistice și a realității ei nemijlocite, limbajul muzical, esență pe care atît de perspicace o formula Enescu spunînd că muzica nu este o stare, ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și de mișcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcție. Cucerirea de noi mijloace tehnice de-a lungul secolelor a avut ca principală rațiune năzuința compozitorului de a intensifica aspectul tensional, dinamic, fluid al muzicii, pentru a face din arta sa o expresie cît mai nuanțată a fluidității și a dinamismului vieții umane.

Pusă în fața unei continui curgeri, atenția ascultătorului și-ar putea pierde punctul de sprijin dacă desfășurarea sonoră n-ar fi concepută în legătură, mai strictă sau mai liberă, cu un plan compozițional — așa-zisa formă muzicală — prin care meandrele capricioase sînt prinse în chingile unei anumite organizări: forma tripartită alcătuită ca un A.B.A., cu părțile extreme, identice sau asemănătoare, încadrînd un element contrastant; forma de sonată, în fond tot de esență tripartită, constînd din expunerea, prelucrarea și apoi reluarea (identică sau modificată) a două teme: forma de rondo la baza căruia stă un refren ce alternează cu diferite episoade numite cuplete ș.a.m.d. Introducînd o notă de spațialitate statică, această construcție, asemănătoare pilonilor unui edificiu, preîntîmpină consecințele negative pe care le pot genera caracterul temporal și dinamic al discursului muzical. Aceeași funcție o are preocuparea compozitorului de a asigura unitatea exprimării, subordonînd-o unei idei dominante sau derivînd-o integral din



ea, și repetînd în forme mai mult sau mai puțin variate această idee, pentru a se putea fixa în conștiința ascultătorilor. Organizarea tonală, adică polarizarea sunetelor în jurul unei note fundamentale numită tonică, joacă și ea un rol primordial în încheierea și unificarea expresiei muzicale. Concepția dodecafonică a muzicii propune o altă cale de încheiere și unificare: înlocuind tema și tonalitatea prin seria celor 12 sunete, egale între ele și deci lipsite de un centru polarizator, ea renunță totodată la principiul repetării, atît de important în gîndirea tonală, și așază, în locul lui, principiul variației continui a seriei alese de compozitor.

Esențial deosebită de exprimarea scriitorului sau artistului plastic — și impunînd deci un mod corespunzător de percepere — exprimarea componistică nu este lipsită de punți de legătură cu celelalte arte. Ideile muzicale și procesul transformării lor ne evocă personajele literare și acțiunea în care sînt angrenate; diversitatea timbrelor și aliajelor lor aduce în muzică elementul coloristic; cea mai pregnantă evidențiere a ideilor muzicale este aceea care amintește relieful sculptural; construcția formei, în sfîrșit, trezește într-o asemenea măsură asociații arhitecturale, încît unii teoreticieni au văzut în muzică o „arhitectură fluidă” (după cum arhitectura au privit-o ca pe o „muzică solidificată”). Sînt elemente ce dovedesc că muzica, deși posedă un limbaj de o acută specificitate, se află în fața unor probleme asemănătoare cu cele pe care trebuie să le rezolve și celelalte arte. Ca și în cazul lor, necesitatea de creație, gîndirea compozitorului nu pot rodi decît alimentate de seva fecundă a vieții.

DETERMINAREA OBIECTIVĂ A CREAȚIEI

Compozitorul și epoca sa. Exprimarea de sine, autodefinirea stilistică a compozitorului se fac sub impulsul unor factori obiectivi, independenți de

conștiința lui personală, care declanșează procesul creației. De importanță primordială este, în această privință, chemarea epocii. Avem în vedere acele probleme de largă însemnătate socială care îl solicită pe artist, pun stăpânire pe gândirea lui, îi orientează preocupările creatoare.

Cu cât un compozitor este mai mare, cu atât este mai inedită natura problemelor ce-l atrag: el intuiește cu o sensibilitate neobișnuită acele procese ce mocnesc sub aparențe, procese de care lumea n-a devenit încă pe deplin conștientă, și întrezărește uneori profetic tendința dezvoltării lor. Când Bartók a compus în 1936 *Muzica pentru coarde, celestă și percuție*, seismograful fin al geniului său a înregistrat dislocările produse în adâncuri și care peste câțiva ani aveau să se transmită catastrofal spre suprafața vieții sociale sub forma celui de-al doilea război mondial: acesta este sensul acelei presimțiri înfiorate a primejdiei din părțile I, II și III ale lucrării sale. Intuiția lui Bartók a mers însă atât de departe încât ea a devansat actualitatea imediată: în cea de a treia parte a acestei lucrări apar, pentru întâia oară în muzică, sonorități de un straniu ce prevestește rolul atât de important pe care avea să-l joace în viața omenirii năzuința pătrunderii în spațiul cosmic. O asemenea sensibilitate de vizionar la frământările și aspirațiile cele mai ascunse ale vremii nu este proprie decât compozitorului care vibrează din toată ființa la unison cu contemporanii săi. Tocmai un astfel de compozitor a fost Béla Bartók, folcloristul în neconținută peregrinare printre oamenii simpli din satele Ungariei, României, Cehoslovaciei; antifascistul care a preferat să se autoexileze decât să trăiască sub un regim fascist.

La polul opus acestei atitudini îl vom găsi pe artistul care se izolează de contemporani, se eschivează chemărilor epocii. Artistul magistral personificat de Thomas Mann în eroul romanului său *Doktorul Faustus*, compozitorul Adrian Leverkühn, care își făurește cea mai mare parte a operei sale retras într-un sat și indiferent la evenimentele ce zguduiau lumea: „Nu voia să știe nimic,

să vadă nimic, ba nici să trăiască nimic, cel puțin în sensul exterior al cuvîntului. Nu ținea la schimbare, la impresii noi". În lipsa hranei vitale pe care o reprezintă viața cu problemele și conflictele ei, imaginația încearcă să se alimenteze din propriile și turmentatele ei plăsmuiri, dînd naștere unei muzici în care dominante sînt misticul, demonicul, grotescul, pesimismul iremediabil al solitarului; acesta este conținutul operelor lui Adrian Leverkühn *Apocalypsis cum figuris*, *Tînguirea doctorului Faust*. Refuzîndu-se realității, compozitorul poate să vadă deschizîndu-i-se în față și alt drum, cel al muzicii constructive, abstractiste. Este drumul spre care s-a îndreptat Stravinski după ce s-a desprins de solul natal și a adoptat, pe lîngă cetățenia străină, un stil cosmopolit de exprimare. El a inițiat și propovăduit estetica creației ancorată exclusiv în problemele formale ale muzicii, negînd răspicat posibilitatea acestei arte de a oglindi realitatea. Viața a fost însă mai puternică decît această teorie estetică, impunîndu-se geniului stravinskian și răzbătînd chiar acolo unde compozitorul pretinde a nu fi urmărit decît pura construcție. Comentîndu-și *Simfonia în trei mișcări*, scrisă în 1945, el se vedea nevoit a recunoaște că, deși lucrarea nu are la bază nici un program, e posibil ca impresiile vremii dificile, cu evenimentele ei zguduitoare și schimbătoare, disperarea și speranța, care le însoțesc, tensiunile nervoase pe care le provoacă și destinderea care le urmează, să fi lăsat urme în această muzică.

Cu adevărat rodnică pentru un artist nu este însă decît acea influență socială care face apel la curajul lui de a rosti adevărul. Acapararea gîndirii componistice de către ideile conformiste duce la banalizarea expresiei, încătușează elanul creator.

S-a întîmplat adesea ca mari artiști, în luptă tacită sau declarată cu tendințele conformiste ale vremii, să cedeze din pozițiile cucerite cu eroică îndrăzneală. I s-a întîmplat chiar și lui Beethoven, acest cîntăreț al revoluției care, într-un moment de slăbiciune, a închinat

o uvertură triumfului „Sfintei Alianțe”: *Bătălia de la Vitoria*; este însă azi o lucrare uitată, și pe deplin temei.

Înrîurirea epocii asupra gândirii compozitorului este uneori disimulată de caracterul aparent îndepărtat de contemporaneitate al tematicii. Sînt cazurile cînd unii compozitori recurg la motive istorice sau mitologice, deoarece văd în ele simboluri de acută actualitate. Mitul despre aurul Rinului și inelul Nibelungilor a fost abordat de Wagner sub imperiul clocotitoareii lui revolte împotriva societății dominate de puterea banului, al cărei inevitabil sfîrșit l-a prezis în *Amurgul zeilor*. Trebuie ținut însă cont și de reversul medaliei: muzica împăunată cu titluri și sonorități care, etalînd țițător apartenența la epocă, dezvăluie o totală insensibilitate față de frămîntările reale ale vremii.

Împrejurările stimulare. Foarte adesea, la originea unor compoziții se află împrejurări concrete de viață care, impresionîndu-l în mod deosebit pe artist, declanșează procesul creator și îl orientează într-o anumită direcție. Faptul că de obicei sursa reală a conceperii unui concert sau unei sonate nu apare ca titlu sau program a deschis o poartă largă teoriilor care văd în muzică o artă abstractă, subiectivă, ba chiar, cum spunea Hanslick, „o scînteie din focul divin”.

Mărturii ale autorilor sau ale celor ce i-au urmărit compunînd ne dezvăluie însă influența extrem de rodnică pe care împrejurările o pot avea uneori asupra gândirii muzicianului. Percepem astăzi *Preludiile* lui Chopin ca operă de muzică așa-zisă pură, adică fără implicații ale realității exterioare, dar iată cum au fost ele compuse în insula Majorca, după relatarea prietenei apropiate a compozitorului, George Sand: „Mai multe din ele prezintă gândirii imagini ale călugărilor morți, ale cîntecelor funebre care-l înconjurau; altele sînt melancolice și suave: îi veneau în orele de soare și sănătate, la zgomotul rîsului de copii sub fereastră, la sunetul îndepărtat al ghitarelor, la cîntecul păsărilor

sub frunzele umede. Altele sînt de o tristețe posomorîță și, fermecîndu-vă auzul, vă sfișie inima. Unul din ele, care inundă sufletul de o copleșitoare tristețe, s-a născut în timpul unei nopți cu o ploaie lugubră". Și George Sand povestește cum Chopin a compus acest preludiu obsedat de întrebarea dacă nu cumva prietena sa și copilul ei, plecați la Palma, și-au pierdut viața în cumplita furtună dezlănțuită. Asemenea împrejurări rămîn de cele mai multe ori ascunse ascultătorului, dar tocmai grație freamătului sufletesc iscat de ele capătă muzica acea forță de comunicare ce ne subjugă în ciuda faptului că nu cunoaștem aceste izvoare misterioase. Conștienți de efectul stimulator pe care anumite împrejurări ale vieții îl pot avea asupra creației, unii compozitori le caută activ, cum s-ar spune: provoacă realitatea. Este cazul lui Musorgski, care vorbește despre datoria compozitorului de „a descoperi trăsăturile delicate ale naturii umane și ale grupurilor umane, de a sonda cu încăpăținare acest teren virgin și de a-l cucerii".

Ce l-a determinat pe Chopin să nu facă din împrejurarea inspiratoare programul sau titlul preludiilor sale? De ce aceste preludii sînt cunoscute ca preludiul în „do minor" sau „re major", iar nu ca preludiul „furtunii" sau al „păsărelelor"? Pentru că Chopin, ca și alți mari compozitori, era conștient de caracterul generalizator propriu artei sale. El știa că, o dată cristalizată, expresia muzicală are un cuprins spiritual mult mai larg, mai bogat în semnificații decît împrejurarea concretă care a generat-o. Această superioară conștiință a specificului muzicii poruncește, de asemenea, compozitorului lucid ca în fața unei împrejurări stimulative pentru imaginația sa să urmărească nu reconstituirea ei descriptivă, ci exprimarea vibrațiilor stîrnite în suflet. Dacă Berlioz a formulat un program destul de detaliat pentru fiecare din cele cinci părți ale *Simfoniei fantastice*, el a făcut-o nu la modul autobiografic, ci simbolic, care permite ca în halucinațiile artistului dezamăgit în visurile sale să putem desluși semnificații mai generale,

în armonie cu sensul atît de vast al muzicii. Pe de altă parte, muzica simfoniei este atît de elocventă și totodată atît de autonomă în alcătuirea sa intimă, încît mesajul ei universal-uman se înțelege și fără mijlocirea programului. Se înțelege chiar mai bine, căci nu mai există pericolul interpretărilor exterioare și ilustrative la care poate împinge imaginea „drumului spre supliciu” sau a „noptii de sabbat”.

Înrîurirea creatoare a altor arte. Printre factorii care fecundează imaginația compozitorului este și sentimentul de surpriză, încîntare, revelație, încercat de el în fața capodoperei unei alte arte. Punîndu-i în vibrație sensibilitatea și fantezia, aceasta naște în el dorința impetuoasă de a găsi echivalentul muzical al imaginii literare sau plastice. Dintotdeauna foarte puternică, această atracție exercitată asupra gândirii componistice de imaginile altor arte se explică probabil prin acele potențe dramaturgice, picturale, arhitectonice cuprinse în muzică și care fac ca ea să fie în realitate foarte departe de acea „artă pură” cu care teoreticienii estetizanți au încercat s-o identifice. În dezacord cu teoria (hanslickiană, stravinskiană) ce claustra muzica în închisoarea unor forme sonore abstracte, majoritatea compozitorilor s-au arătat foarte ispițiți să experimenteze dezvoltarea potenței literare sau a celei plastice existente în limbajul muzical. Preocuparea de a traduce în sunete impresiile și sentimentele trezite de contemplarea unui tablou sau urmărirea unui spectacol de teatru a adus muzicii mijloace noi de expresie, i-a lărgit universul. Deși tradițiile acestei înrîuriri se pierd în vremuri destul de îndepărtate, importanța ei pentru muzică a devenit pe deplin limpede o dată cu romanticii, care au pus atît de răspicat problema interacțiunii și colaborării artelor.

O atracție magnetică pot însă exercita doar acele imagini pe care compozitorul le simte înrudite sau acordate



cu propriul său mesaj, văzînd în ele exprimarea neobișnuit de intensă a freamătului ce pulsează în adîncurile conștiinței sale; fascinat de asemenea descoperire, el purcede îndată la interpretarea ei muzicală. Dacă ideea de a o reda muzical pe Gioconda pusese stăpînire pe cugetul lui Chausson, aceasta se explica prin faptul că în tabloul lui Da Vinci compozitorul fusese atras de acea poezie a simțămintelor dulci și învăluitoare, dar totodată enigmatice și difuze pe care și el, ca muzician, se străduise dintotdeauna să le exprime. Se poate spune că zîmbetul misterios, de o luminoasă nostalgie al Giocondei era apriori conținut în muzica lui; nu ni l-am putea imagina cuprins de o iluminare asemănătoare în fața senzualității provocatoare a aparițiilor feminine din pictura lui Rubens.

Inspirîndu-se din capodopera unei alte arte, compozitorul cu gîndire superioară va interpreta imaginea stimulatorie de pe poziția specificului muzicii, artă generalizatoare și psihologică. Nu va pune, cu alte cuvinte, accentul pe detaliile povestirii sau tabloului, ci pe *spiritul* său, pe care se va strădui apoi să-l recreeze conform cerințelor logicii muzicale. Impresionat de imaginea lui Don Juan, așa cum fusese ea concepută de Lenau, Richard Strauss a căutat să redea nu succesiunea peripețiilor eroului (această modalitate preocupîndu-l în poemele simfonice următoare, uneori exagerat de ilustrative), ci chintesența spirituală a acestuia, într-o construcție simfonică bazată pe confruntarea și dezvoltarea ideilor muzicale. Imaginea renumitului erou al literaturii universale este sugerată de autor prin două teme: una de avînt impetuos, expusă la început, cealaltă ca o chemare eroică și strălucitoare, apărînd la mijlocul poemului simfonic. Cele două teme se întregesc reciproc, schițînd imaginea unui personaj animat de năvalnice pasiuni. Ele ocupă în discursul muzical locul predominant. Nu sînt însă singurele. Între ele se aud două teme feminine: prima se revarsă cu căldură și generozitate, cealaltă este duioasă și evocatoare. Contrastul

dintre cele două teme feminine și cele două teme impetuoase este evident, dar nu avem de-a face cu un contrast generator de conflict tematic. Este doar o confruntare care nuanțează portretul lui Don Juan, aruncând o lumină asupra laturii sentimental-lirice a firii sale. Ar fi exagerat să vedem în aceste două teme feminine imaginea diferitelor aventuri amoroase ale eroului. Acest poem simfonic de tinerețe al lui Richard Strauss se deosebește de următoarele tocmai prin aceea că discursul muzical conturează un portret prin excelență psihologic al eroului. Logica muzicală domină aici logica literară. De aceea a și fost posibil ca Strauss să imprime discursului muzical trăsături ale formei de sonată împletite cu acelea specifice unui rondo. Aceasta face totodată ca elementul expresiv, iar nu cel descriptiv să fie aici predominant. Muzica nu sugerează peripețiile unui subiect literar detaliat. Singurul moment pe care-l putem lega de o acțiune dramatică este finalul, cu sugerarea vădită a sfârșitului eroului. În rest însă nu întâlnim în muzică nici o urmă de succesiune descriptivă. Imaginea muzicală de ansamblu se cristalizează prin înlănțuirea și alternarea temelor care ne dezvăluie laturi diferite ale sufletului eroului. Elementul anecdotic, ilustrativ este neînsemnat și se subordonează caracterului prin excelență psihologic al muzicii. Asemănătoare este atitudinea lui Hindemith față de tablourile lui Grönewald (*Concertul îngerilor, Punerea în mormânt, Ispitele sfântului Antoniu*), sursă a tripticului său simfonic intitulat *Mathis pictorul*, după cum același principiu l-a călăuzit pe Paul Dukas când și-a ales ca subiect pentru un poem simfonic balada *Ucenicul vrăjitor* a lui Goethe. A degaja elementul spiritual, a-l trata în conformitate cu logica muzicală, a subordona elementul descriptiv sau plastic expresiei generalizatoare — iată imperativele de care ei au ținut constant seama. Când s-au produs abateri de la acest drum, ele au umbrit mai totdeauna noblețea și independența gândirii muzicale. Oricât de ingenioase ar fi imitațiile onomatopice



ale peripețiilor lui Don Quijote, poemul simfonic cu același nume al lui Richard Strauss, lucrare de anvergură monumentală, nu atinge bogăția de conținut a lapidarului său *Don Juan*.

I m b o l d u l î n t î m p l ă r i i. A devenit de mult larg cunoscută împrejurarea neobișnuită, cu o aparență foarte stranie, care i-a prilejuit lui Mozart compunerea recviemului: cu câteva luni înainte de a muri, compozitorul primi vizita unui necunoscut care îi comandă această lucrare, plătindu-i totodată și un avans. Se așternu la lucru cu febrilitate, simțindu-se tot timpul îmboldit de imaginea misteriosului necunoscut. O simplă întâmplare declanșase procesul poate cel mai mistuitor de creație pe care-l trăise până atunci compozitorul.

Dacă, de obicei, marile teme ale operei unui muzician se cristalizează treptat, pe măsura sedimentării impresiilor căpătate prin contactul cu societatea, natura, cultura, nu sînt rare cazurile cînd ele țîșnesc neașteptat dintr-o împrejurare adusă cu totul împlător în drumul existenței compozitorului. Iluminarea produsă în conștiință de asemenea întâmplări este uneori atît de puternică, încît compozitorul sau comentatorii nu ezită să vadă în ele ceva miraculos, să le pună pe seama unor forțe supranaturale. Necunoscutul care-i comanda lui Mozart o lucrare funebră a fost prezentat în evocările romanțate ca un „prevestitor al morții”.

Remarcabil, într-adevăr, rolul întâmplării nu trebuie însă supraapreciat. Nașterea ideii, a capodoperei nu este fructul acestei întâmplări, ci al proceselor interne adînci pe care ea le poate stimula, accelera, aduce la suprafață. Impresionantul tragism al recviemului nu provine din apariția învăluită de funerar mister a necunoscutului, ci din orientarea tot mai pronunțată a ultimei perioade mozartiene spre o viziune dramatică a vieții, dovadă *Simfonia în sol minor nr. 40*, *Cvintetul cu două viole în sol minor*, opera *Don Juan*. Compozitorul a exprimat în recviem ceea ce conștiința sa de om

și muzician ajuns la maturitate simțea nevoia să spună în acea perioadă umbrită de lipsuri, dezamăgiri, boală și avînd desigur în atmosfera ei ceva din freamătul recenței Revoluții Franceze. Întîmplarea n-a făcut decît să intensifice dramatizarea viziunii artistului. Cît despre caracterul „miraculos” al acestei întîmplări, el era o aparență datorată necunoașterii; miracolul s-a destrămat din clipa cînd cercetările l-au identificat pe necunoscut cu servitorul contelui Walsegg care obișnuia să cumpere și să-și însușească lucrările compozitorilor ajunși în mizerie. Era un diletant ce aspira la gloria de compozitor, declarîndu-se autor al muzicii compuse de alții, dar copios plătit de el. Neștiind acest lucru, Mozart avea toate motivele ca, în frigurile bolii și exaltarea spiritului, să privească la necunoscut ca la un trimis al necruțătorului destin.

Sub semnul întîmplării fecunde pentru procesul de creație se produce uneori contactul compozitorului cu operele altor arte. Este cazul lui Enescu pe care interpretarea dată de Mounet-Sully lui Oedip într-o seară la Comedia Franceză l-a zguduit atît de puternic, încît i-a revelat pe loc tema a ceea ce el avea să numească mai tîrziu „opera vieții mele”. Ieșind de la Comedia Franceză era halucinat, posedat. O idee fixă îi cuprinsese mintea: să compună un Oedip. Rolul acestei întîmplări nu poate fi însă just înțeles decît dacă ne amintim că, pe atunci, Enescu era de o bună bucată de vreme intens preocupat să compună o operă pe o temă umană majoră și se afla în căutarea unui libret corespunzător. Întîmplarea s-a dovedit rodnică deoarece venea în întîmpinarea unei profunde necesități interioare. Deși de o altă natură, această necesitate era înrudită cu acea încordare sufletească pe care o cunoștea Mozart, bolnav, obosit și îndurerat, în vremea cînd ciudatul necunoscut i-a comandat o lucrare funebră. Întîmplarea scotea în calea fiecăruia tocmai tema după care sufletul tînjea confuz și în taină.

Surse muzicale ale procesului creator. Deosebit de sensibil, prin însăși natura gândirii sale, la fenomenele muzicale întâlnite, compozitorul își concepe opera determinat într-o mare măsură de impresiile pe care le depune în conștiința sa, de-a lungul timpului, muzica ascultată, studiată, asimilată. Alături de spiritul epocii, împrejurările vieții, imaginile celorlalte arte, trebuie să adăugăm, ca o sursă importantă a procesului de creație, muzica însăși, înțeleasă ca o realitate obiectivă și primordială în raport cu gândirea componistică. Compozitorul se va exprima în sensul orientării pe care i-a format-o experiența cunoașterii unei anumite muzici. Creația începe însă din punctul unde impresiile muzicale acumulate servesc de bază unei construcții originale, stimulează imaginația compozitorului să găsească noi forme de expresie.

O categorie de impresii este aceea formată prin frecventarea operelor altor compozitori, predecesori sau contemporani, și bineînțeles că efectul cel mai stimulator îl vor avea stilurile cu care compozitorul se simte temperamental înrudit. Schubert a fost atras și influențat de Beethoven, Mahler de Wagner, Șostakovici de Mahler și înrîurirea se poate identifica nu numai în similitudinea atmosferei degajată de muzică, dar chiar în prezența unor procedee împrumutate, grație cărora se și creează, de obicei, o asemenea atmosferă. Într-atît l-a impresionat pe Schubert asprul dramatism al uverturii *Egmont* de Beethoven, apărută în 1810, încît, dorind să compună o „simfonie tragică”, n-a putut să nu se inspire din exemplul titanului. *Simfonia a IV-a* (1816) va debuta așadar cu același amenințător și prelungit unison al întregii orchestre prin care *Egmont* punea spiritul în stare de alarmă încă de la prima măsură; în ansamblul ei, simfonia poartă însă amprenta puternicei personalități schubertiene, a cărei gândire era impulsionată, iar nu înlănțuită de motivele beethoveniene, chiar în cazul reproducerii acestora. Un rol asemănător l-a avut pentru Mahler motivul sfîșietor al dorinței din preludiul la

Tristan și Isolda, reluat aproape identic în al patrulea cîntec (*Oft denck' ich sie sind nur ausgegangen*) din ciclul *Kindertotenlieder*, inspirat din regretul infinit al unui părinte după copiii săi, secerați de moarte. Cît despre procedeele noi făurite de acest descendent wagnerian care este Mahler, ele aveau să însuflețească imaginația lui Șostakovici, împingînd-o spre noi tărîmuri. Șostakovici este, incontestabil, un cîntăreț al epocii socialiste prin întreaga orientare a gîndirii sale, dar o seamă de aspecte ale artei sale componistice (semnalele militare, banalitatea voită a unor teme, motivele demonice și scherzo-urile cu caracter infernal, chemările mîngîietoare ale cornilor în plin marasm etc.) au o evidentă origine mahleriană. Se poate uneori împrumuta formula de ansamblu a lucrării unui compozitor: ciclul de valsuri ale lui Schubert îi servea lui Ravel ca punct de pornire pentru ale sale *Valsuri nobile și sentimentale*, iar opera într-un act *Vocea umană* de Poulenc relua ideea inventată cu cîteva decenii înainte de Schönberg în monodrama sa *Așteptarea*, constînd din declamația unui singur personaj — o voce de soprană — comentată orchestral. Ravel dezvoltă însă modelul schubertian în sensul rafinementului său neoclasic, iar Poulenc purifica sumbrul expresionism schönbergian, trecîndu-l prin sita unei luminoase compasiuni, de esență debussy-stă. În fine, compozitorul poate lua ca temelie a edificiului său muzical tema care l-a impresionat în mod deosebit în opera altui compozitor, dîndu-i o tratare personală: *Variațiile* lui Chopin pe o temă din *Don Juan* de Mozart, *Variațiile* lui Brahms pe o temă de Haydn, *Variațiile* lui Rahmaninov pe o temă de Paganini.

Nu mai puțin importantă este înrîurirea exercitată asupra gîndirii compozitorului de către practica muzicală a maselor. Intonațiile, ritmurile, culorile sonore ale cîntecelor populare pot sugera compozitorului modalități expresive de o originalitate și o forță la care nu se poate întotdeauna ridica invenția strict personală a profesionistului. Iată de ce unii compozitori, conștienți

de bogățiile latente ale folclorului, se dedică asiduu descoperirii lor. Pe oriunde se afla, Musorgski își nota melodiile interesante auzite din gura oamenilor simpli; în căutarea lor nu a ocolit nici sinagoga, unde spera ca stilul ebraic de a cânta să-i ofere unele sugestii pentru creația sa, și într-adevăr le-a găsit. Și în acest domeniu întâmplarea poate juca un rol însemnat. Puțini știu cum i s-a născut lui Wagner ideea nostalgicii solo de corn englez de la începutul ultimului act din *Tristan și Isolda*: la Veneția, sub fascinanta înrîurire a cântecelor de gondolieri, auzite în miez tîrziu de noapte. Întîlnirea cu o melodie de o frumusețe neobișnuită poate dintr-o dată aprinde, în imaginația compozitorului, ideea de a face din ea germenul unei lucrări de anvergură; așa s-au născut *Variațiile* lui Beethoven pe melodia unui cântec elvețian sau *Simfonia* pe tema unui cântec de la munte de Vincent d'Indy. De obicei însă înrîurirea cîntării populare asupra gândirii compozitorului este rezultatul unui îndelung contact al acestuia cu poporul; în decursul acestui timp impresiile folclorice se stratifică în conștiința artistică nedeliberat, devenind pe nesimțite, cum ar spune Bartók, „limba maternă a compozitorului”. Este procesul avut în vedere de această mărturie a lui Prokofiev: „Pe cînd eram copil, la Sonțovka, ascultasem de multe ori fetele din sat cîntînd în serile de sîmbătă sau duminicile. Nu știu, ori că Sonțovka era o regiune săracă în cîntece, ori că pe mine mă enerva emisiunea aspră a cîntărețelor satului care nu-și cruțau de loc glasurile, dar în «cîntarea» lor nu simțisem frumusețea cântecelor populare și nu reținusem nici o melodie. Cred însă că ele pătrunseseră totuși subconștient în mine, căci temele acestea ruse le compuneam acum cu mare ușurință. Era ca și cum aș fi ajuns într-un ținut neumblat, sau ca și cum aș fi semănat într-o pîrloagă: noul ogor mi-a adus o recoltă îmbelșugată”. (*Autobiografie*, București, 1960, pp. 30-31.)

Natura înconjurătoare poate fi și ea o sursă muzicală pentru procesul de creație, căci în glasurile ei ingenioase,

uneori ascunse, un compozitor cu auz sensibil deslușește sugestii componistice. Ploaia, vîntul, tunetul, clipocitul apei reprezintă pentru el o muzică *sui-generis*, ale cărei intonații și ritmuri nu o dată au fecundat imaginația creatoare. Unii au descoperit o muzică nu numai în aspectele dinamice și sonore, dar și în cele imobile, vizuale ale naturii. Din deslușirea potențelor muzicale ale peisajului, Debussy a făcut un principiu de bază al esteticii sale. „Muzicienii, spunea el, nu ascultă decît muzica scrisă de mîini abile; niciodată pe cea care este înscrisă în natură. A vedea soarele răsărind este mai util decît a asculta *Simfonia pastorală*.” Deosebit de interesantă este evoluția atitudinii compozitorului față de glasurile păsărilor. Vivaldi, Haydn, Beethoven presimțiseră virtualitățile lor muzicale, dar nu le putuseră valorifica decît sumar și naiv, imitînd episodic, în unele lucrări ale lor, cîntul mierlei, cucului sau privighetorii. Devenind treptat conștienți de posibilitățile muzicale conținute în glasurile atît de diverse ale păsărilor, compozitorii le-au folosit pe o scară din ce în ce mai largă (Mahler, Saint-Saëns, Enescu, Stravinski), pentru ca Oliver Messiaen să ajungă — grație unor extraordinare investigații — să facă din ele axul creației sale. „Numai păsările sînt mari artiști! Ele sînt adevărații autori ai compozițiilor mele,” exclamă el într-un entuziasm care, cu toată exagerarea lui, are un temei foarte real. Din clipa descoperirii acestui filon prețios, el a purces frenetic la explorarea lui, parcurgînd numeroase regiuni din întreaga lume și notînd particularitățile fiecărui fel păsăresc de a cînta. Așa s-au născut compoziții (atingînd uneori dimensiunile marelui ciclu instrumental) cum sînt *Réveil des oiseaux* pentru pian și orchestră, *Chant d'oiseaux* din *Livre d'orgue*, *Oiseaux exotiques*. Există, desigur, riscul ca, fascinat de ineditul unor asemenea sonorități, compozitorul să se lase invadat și dominat de ele, ceea ce poate duce la diminuarea mesajului creator. Asemenea momente apar la Messiaen, mai ales în *Oiseaux exotiques*, unde imitarea păsărilor alunecă uneori

spre naturalism, fărîmiţînd şi întunecînd logica muzicală, limitînd conţinutul muzicii la o zonă senzorială.

Dominarea compozitorului de către impresiile muzicale poate avea loc şi în condiţiile influenţării lui de către creaţia altor compozitori sau de către folclor. Supără, şi într-un caz şi în celălalt, modul necreator al folosirii impresiilor muzicale. Compozitorul conştient de rolul său veghează, de aceea, încordat, la justa proporţie dintre elementele de împrumut, care i-au stimulat gîndirea, şi cele originale, care au dezvoltat şi transfigurat influenţele, acestea din urmă trebuind să precum-pănească, să dea tonul muzicii. Bizet a dat o foarte limpede expresie temerii compozitorului de a nu înlocui, fără să-şi dea seama, creaţia prin imitaţie: „Dacă mi-aş da seama că-l imit pe Wagner, cu toată admiraţia ce o am pentru el, n-aş mai scrie o singură notă de muzică. *A imita* este apanajul proştilor. Mai bine să faci un lucru prost rămînînd tu însuţi, decît copiindu-i pe alţii. Şi apoi cu cît modelul este mai frumos, cu atît este imitarea mai ridicolă”. (*Les plus beaux écrits sur la musique*, antologie, Paris, 1946, p. 348.)

FACTORI SUBIECTIVI ÎN PROCESUL CREAŢIEI

Căutarea noului. „Am simţit totdeauna în opera mea nevoia unor noi mijloace de expresie. Refuz să mă supun exclusiv sunetelor deja auzite. Ceea ce caut sînt mijloace tehnice noi, capabile să se preteze oricărei expresii a gîndirii şi s-o susţină.” Este mărturia unuia din compozitorii cei mai patetici şi mai originali ai veacului nostru, deschizător temerar de drumuri. Edgar Varèse, dar orişicare mare compozitor ar fi semnat-o fără ezitare. Repetarea pasivă, impersonală a modalităţilor găsite de alţi compozitori nu are nimic

comun cu creația, aceasta presupunând, ca o condiție sine qua non, făurirea unor valori inedite. Simțul noutății aportului său artistic este extrem de dezvoltat la un muzician lucid, în fața acestuia neexistând decât două posibilități: ori constată că nu are ceva personal de spus, și atunci renunță s-o compună, ori întrezărește perspectiva unui drum nou, și pornește, cu toate puterile, la defrișarea lui. Cum însă conținutul și forma sînt, în muzică, intim contopite, este de neconceput să spui ceva inedit și personal fără a descoperi modalități noi de expresie.

Acum patru-cinci secole problema nu se punea, desigur, în termenii atît de răspicați pe care-i formulează un Edgar Varèse. Și totuși, deși nu declarau programatic necesitatea inovației, toți marii compozitori au tins spontan să lărgască sfera mijloacelor muzicii și numai grație acestei strădanii inovatoare a fost posibil ca din firava monodie a cîntului gregorian să crească grandioasele construcții ale maeștrilor polifoniei, iar din acestea să se cristalizeze acea dimensiune nouă a limbajului muzical care era verticalismul armonic. Cum altfel dacă nu ca profund inovatoare trebuie caracterizată opera lui Monteverdi, creatorul dramei muzicale, sau a lui Bach, legislatorul sistemului tonal și al fugii? Cu Haydn și Mozart, exponenții stilului clasic, necesitatea înnoirii, ca parte integrantă a procesului creator, este resimțită și mai acut; la fiecare din ei se manifestă dorința de a spune ceva nou nu numai în raport cu predecesorii, dar și în raport cu propria sa evoluție anterioară: așa-zisa „criză romantică” a lui Haydn, perioada din urmă a lui Mozart. O dată cu Beethoven căutarea noului devine un proces pe deplin conștient, ceea ce duce la intensificarea lui. Schumann și Liszt deschid un adevărat război publicistic împotriva tradiționaliștilor și imitatorilor, proclamînd descoperirea noului ca lege a adevăratei creații.

Rațiunea acestor înfrigate căutări de noi mijloace a fost și este, în majoritatea covârșitoare a cazurilor,

dorința compozitorului de a face din limbajul muzical un instrument cât mai nuanțat, mai fidel, mai sugestiv de evocare a existenței umane. Fiecare nouă cucerire expresivă reprezintă un pas înainte pe acest drum, dar, o dată cu intrarea în obișnuința compozitorului și a publicului, ea devine insuficientă, se cere depășită și îmbogățită. Fiecare inovație face muzica mai veridică, dar după sedimentarea noilor mijloace reiese întotdeauna că veridicitatea muzicii este perfectibilă la infinit. Iată-l bunăoară pe Musorgski reacționând împotriva melodiei lui Mozart și Haydn (deși aceasta, la timpul ei, împinsese înainte dezvoltarea limbajului muzical) și căutând un tip de melodie care, îndepărtându-se de la simetria mentalității clasice, să se apropie de suflul vorbirii umane: „Dorința mea este aceea de a profetiza și ceea ce profetizez este: melodia vieții, iar nu aceea a clasicismului. Studiez vorbirea omenească. După multe greutăți am încheiat în sfârșit un tip de melodie derivată din această vorbire. Am reușit să încorporez recitativul în melodie... Înclin să numesc acest mod de exprimare melodie bine concepută. Această muncă mă umple de bucurie. Într-o bună zi, un cânt neașteptat, inefabil se va ridica împotriva melodiei clasice (azi atât de desuetă), inteligibil tuturor. Dacă voi reuși, voi figura în artă ca un cuceritor — și trebuie să reușesc”. Dintr-o aspirație asemănătoare, aceea de a învinge convenționalismul de care la un moment dat orice inovație începe a se acoperi, provin și căutările lui Debussy. După ce îl critică pe Beethoven pentru locul prea mare ocupat în muzica sa de repetarea ideilor, și mai ales pe Wagner, care, punând la baza operelor sale leitmotivul, „exagerase acest procedeu pînă la caricatură”, Debussy preconizează acest ideal: „Aș vrea să se ajungă, și voi ajunge, la o muzică cu adevărat eliberată de motive, sau formată dintr-un singur motiv continuu, de nimic întrerupt și revenind mereu asupra sa însăși. Atunci dezvoltarea va fi logică, strînsă, deductivă; între două reluări ale aceluiași motiv nu va mai fi obișnuita umplutură, grăbită

și superfluă. Dezvoltarea nu va mai consta în acea amplificare materială, acea retorică de profesionist fasonată prin excelente lecții, ci va fi luată într-o accepție mai universală și în sfârșit psihică".

Există și cazuri când, hipertrofiindu-se și înăbușind intenția comunicării unui mesaj, experiența inovatoare o apucă pe calea căutării pur formale. Entuziasmați de noutatea combinațiilor de linii melodice, unii polifoniști din secolul al XV-lea ajunseseră să suprapună câteva zeci de voci, ceea ce, desigur, făcea muzica de neînțeles, o tehniciza, o dezumaniza. Tendințe asemănătoare vădesc unii compozitori din veacul nostru: preocupați mai mult ca muzica lor să sune ingenios, decât ca ea să spună ceva, ei consideră, după expresia lui Pierre Boulez, că „primul fetiș ce se cere distrus este acela că *totul* rezidă în „mesajul creator” și pun acest „fetiș” pe seama unei „optici mărginite care-și târăște viața sub semnul unei derizorii degradări a romantismului”. (*L'art de la musique*, antologie, Paris, 1961, p. 419.)

I m p u l s u l e s t e t i c o - s t i l i s t i c . Oricât de tributar ar fi muzicianul determinării obiective a preocupărilor (influența epocii, a împrejurărilor vieții, a celorlalte arte, a practicii muzicale culte și populare), actul creator are la originea sa și țelul strict artistic pe care compozitorul îl întrevede la lumina temei inspiratoare. Când oda schilleriană a bucuriei a aprins imaginația lui Beethoven, născînd în el dorința compunerii unei simfonii, în conștiința titanului a început a prinde contururi și ideea de a concepe într-un fel nemaîntîlnit ciclul muzical: încununînd lucrarea printr-o complexă apoteoză vocal-simfonică, scrisă pe versurile marelui poet și pregătind această apoteoză prin întreaga evoluție a părților anterioare — idee vreme îndelungă învîluită de a fi transformat simfonia într-un hibrid. În starea de spirit care a declanșat în Beethoven procesul creator, intenția de a îndemna oamenii să fraternizeze,

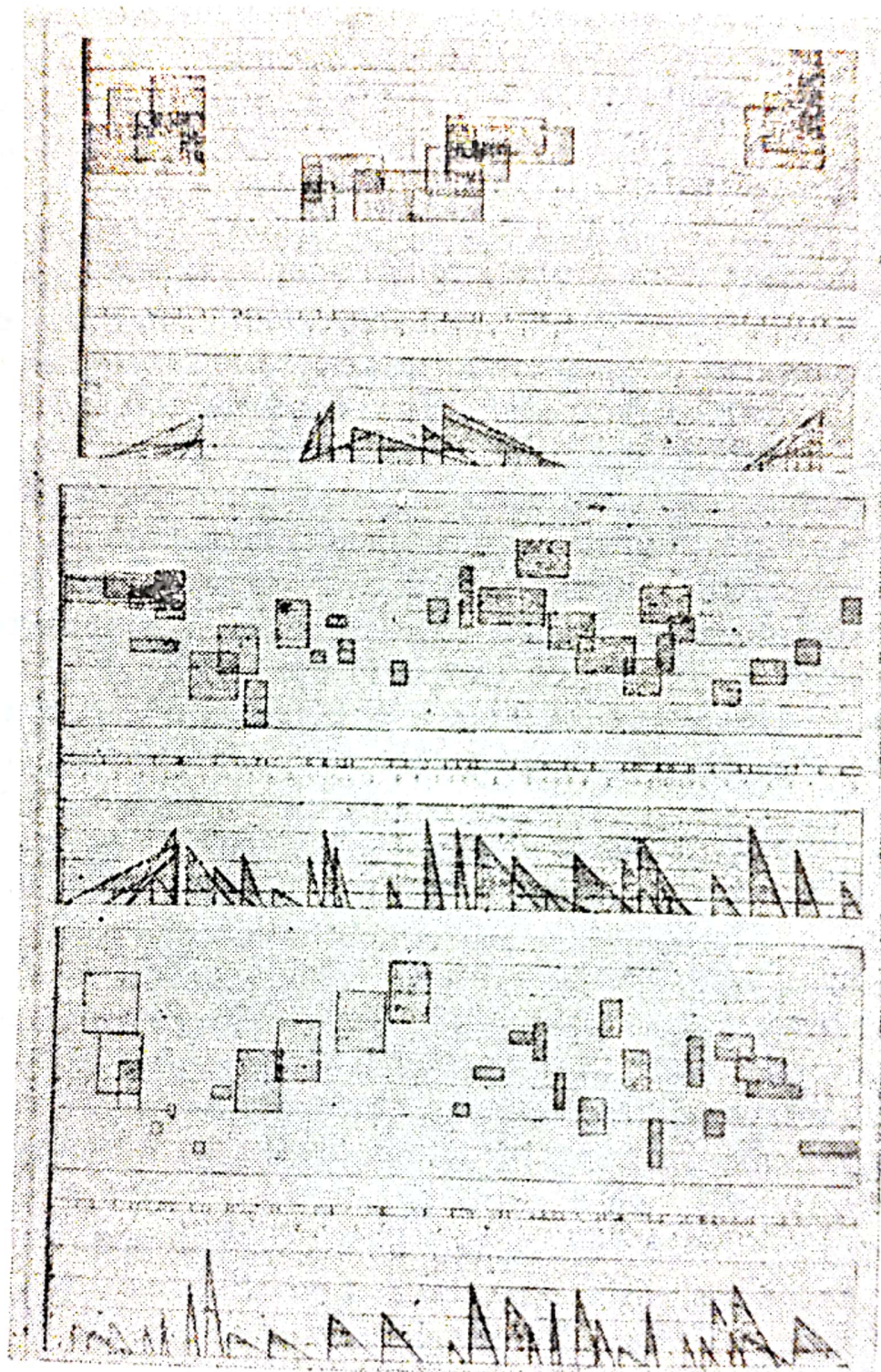


sugerată de poezia lui Schiller, se împletea așadar inseparabil cu dorința de a da o nouă fizionomie, oratoriodramatică, simfoniei moștenite de la marii săi predecesori clasici. Asemănător a fost procesul petrecut în cazul *Oedip-ului enescian*. Compozitorul a fost pe de o parte stimulat de răscolitorul mesaj al tragediei antice care-l făcea să-și conceapă opera ca pe un îndemn la rezistență morală în fața marilor nenorociri; pe de altă parte însă îl atrăgeau și contururile stilistice sugerate de acest subiect, structura muzicală propriu-zisă a operei, pe care el și-o reprezenta încă înainte de a o compune: „Visez la o muzică asemănătoare priveliștii insulelor din țărmurile grecești. Țărmuri abrupte sau anevoioase, neted desenate, goale, aride, fără o pată, fără un copac, siluete puternice, ce se profilează pe mare și pe cerul albastru. Aș vrea să mă inspir de la natura aceea, să scriu o muzică esențială, încă și mai sobră decât aceea a lui Gluck, o muzică de contururi simple și mărețe”. Că, pe lângă subiectul antic, imaginația lui Enescu era îmboldită de un anume ideal muzical încă înainte de a se fi așezat să compună opera o dovedește și reacția lui la propunerea libretistului (E. Fleg) de a scrie o lucrare destinată interpretării în două seri consecutive: „Credeți-mă, dragul meu prieten, feriți-vă de tragedia-fluviu. În ceea ce mă privește, întrezăresc ceva foarte concentrat, care să fie totuși foarte liric...”

Această năzuință a compozitorului spre o anumită structură artistică, pe care și-o reprezintă încă din faza precreatoare, năzuință denumită de noi impuls esteticostilistic, poate uneori să joace un rol primordial în apariția operei. „Mă gândeam de mult la o lucrare muzicală umoristică. Orchestra modernă îmi părea deosebit de aptă să sublinieze și să exagereze efectele comice. Citind *Ora spaniolă* de Franc-Nohan, am considerat că această hazlie fantezie se potrivea proiectului meu” — spunea Ravel, ilustrând elocvent procesul determinării esteticostilistice a muzicii. Era o determinare subiectivă, căci creația avea ca punct de pornire nu o împrejurare

exterioară conștiinței compozitorului, ci nevoia lăuntrică a acestuia de a-și lărgi sfera preocupărilor artistice, de a experimenta într-o direcție nouă. Această nevoie a fost cea care l-a împins pe Ravel spre textul „Orei spaniole”. Spre deosebire de alte situații, anterior analizate, elementul din afară nu a mai avut rolul determinant, declanșator, ci a fost doar catalizatorul unui proces deja început. Aspectele pe care le poate îmbrăca impulsul estetic-stilistic sînt nesfîrșit de variate, interiorul spiritual al unui creator fiind un adevărat univers de frămîntări, aspirații, întrebări. Un compozitor foarte tumultuos și patetic tînjește la un moment dat după seninătatea cerească a clasicilor: așa s-a născut *Mozartiana* lui Ceaikovski sau *Simfonia clasică* de Prokofiev. Evoluția lui Karlheinz Stockhausen ne pune în fața unui proces absolut opus: după cîteva piese de un abstracționism arid el simte nevoia de a-și anexa și domeniul expresiei zguduitoare și compune apocaliptica sa lucrare *Karrée* pentru 4 coruri și 4 orchestre.

Sînt cazuri cînd compozitorul urmărește să experimenteze posibilitățile de expresie ale unui instrument sau ale unei grupe instrumentale, insuficient valorificate de predecesori; așa se explică locul neobișnuit de important pe care-l ocupă percuția în unele lucrări ale lui Bartók, unde li se încredințează un rol de prim-plan (*Muzica pentru coarde, celestă și percuție*, *Sonata pentru două pianе și percuție*). De o natură asemănătoare este experiența lui Francis Poulenc, atras de mirajul neobișnuitei atmosfere care ar rezulta prin îmbinarea unui instrument din alte vremuri — clavecinul — cu orchestra simfonică modernă și în general cu stilul modern de gîndire muzicală. După cum se vede, impulsul estetic-stilistic este inseparabil de căutarea noului, acești doi factori ai procesului de creație, delimitați doar din nevoi metodologice, alimentîndu-se și stimu-lîndu-se reciproc.



Muzică electronică-partitură a lui Stockhausen.

Preocupări tehnico-pedagogice. Mai limitat decât în cazul impulsului estetic-stilistic, țelul ce-l călăuzește uneori pe compozitor poate avea un caracter strict tehnic. Compunând acea suită de 48 preludii și fugi grupate sub titlul *Clavecinul bine temperat*, I.S. Bach intenționa să demonstreze că acordajul temperat permite compozitorului să moduleze și să compună în toate tonalitățile. Considerăm acest imbold ca fiind de ordin subiectiv deoarece izvora din necesitățile lăuntrice de dezvoltare ale gândirii muzicale, dar, privită din altă perspectivă, crearea *Clavecinului bine temperat* ne apare ca obiectiv determinată. Bach replica unei opinii destul de larg răspândită, conform căreia în anumite tonalități este cu neputință de compus. *Clavecinul bine temperat* făcea parte din categoria operelor ce apar ca ripostă (declarată sau tacită) la anumite curente contemporane autorului. Judecând după mărturisirile lui Bach, această compoziție „fusesse scrisă și compusă spre folosința tineretului doritor să învețe muzica și totodată pentru a le da posibilitatea să-și petreacă plăcut timpul celor deja experți în „această artă”. Natura specială a preocupărilor din care s-a născut *Clavecinul bine temperat* nu l-a făcut însă pe Bach să uite chemarea sa de poet al sunetelor. El demonstra posibilitățile sistemului tonal exprimând acele sentimente, sugerând acele imagini care stau la baza întregii sale muzici. Desigur, mesajul nu se exteriorizează aici ca în *Patimile după Matei* sau *Capriciul la plecarea fratelui iubit*, dar un ascultător sensibil deslușește în spatele severei tehnicități a preludiilor și fugilor lui Bach aceeași caldă înțelepciune, același nobil lirism.

Spuneam că în *Clavecinul bine temperat* expresia nu are caracterul atât de direct, aproape romantic, din *Patimile după Matei*. Împingând mai departe precizarea, vom adăuga că nici înăuntrul ciclului expresia nu are o intensitate egală. Mai liberă și mai impetuoasă în preludii, ea apare în fugi stăpînită de o logică a construcției care domolește și intelectualizează sentimentul. Să



reprezintă oare asemenea momente o umbră a artistului de către tehnicitate? Nicidecum. Poți gândi așa numai când ești călăuzit de o concepție hiperromantică despre artă, punând un semn de egalitate între aceasta și sentiment. Artă este însă un fenomen mult mai complex, ca însuși omul ce a făurit-o și pe care îl oglindește; în înțelegerea ei trebuie să fie inclusă și gândirea care privește lucid, construiește sigură de sine, iar la nevoie liniștește apele învolburate ale sensibilității. De fapt în orice creație superioară elementul constructiv-intelectual trebuie să joace un anumit rol, organizând și transfigurând mesajul; nu spunea Enescu, acest romantic prin excelență, că, totuși, „a compune înseamnă a te constrânge”? Obiectivul major al artistului trebuie să rămână, desigur, acela al comunicării emoționante — cum ar fi spus Beethoven, „de la inimă la inimă” — ceea ce însă nu exclude posibilitatea unei variabile dozări a factorului arhitectural-logic, mergând uneori pînă la frenetica lui exaltare. Este ceea ce face Bach în „Arta fugii”, acest monument închinat rațiunii, pe care însă atît de răspîndita concepție sentimentalistă despre muzică îl ține departe de preferințele celor mulți.

Sensurile artistice superioare descoperite de noi astăzi în compozițiile de proveniență tehnico-pedagogică ale vechilor maeștri nu erau nici pe departe bănuite de autorii lor. Aceștia compuneau avînd în vedere un scop foarte limitat — rezolvarea unor probleme profesionale — dar participau cu toată ființa lor artistică și creau fără să-și dea seama opere cu semnificații ce le depășeau intențiile. Cu greu îți vine să crezi că la originea acestor scînteietoare bijuterii care sînt sonatele lui Domenico Scarlatti, adevărată chintesență a spiritului preclasic, stă țelul atît de modest, cuprins în aceste cuvinte introductive ale autorului: „Cititorule, oricine ai fi — diletant sau profesionist — nu te aștepta să găsești în aceste compoziții o concepție profundă: sînt doar glume muzicale ingenioase, al căror țel constă în a-ți forma siguranța cîntatului la clavicembal”.

I n s p i r a Ț i e. Acumularea impresiilor și căutarea încordată culminează la un moment dat printr-o stare de neobișnuită clarviziune, când compozitorului i se conturează ideea fundamentală, fizionomia viitoare sale opere. Clarviziune cu rădăcini adânci în viața afectivă a compozitorului: revelația ideii se face la lumina strălucitoare a unei puternice combustii psihice. „Cuvintele sînt neputincioase — spunea Ceaikovski — să exprime bucuria fără margini care mă cuprinde cînd concep o idee nouă și aceasta începe să capete formă. Uîți totul, ești ca nebun, întreaga ființă tremură, freamătă, de-abia ai timp să schițezi contururile elementare, atît de repede se succed ideile. Uneori, în plin elan magic, un șoc venit dinafară te trezește din această stare de somnambulism... Întreruperile acestea sînt chinuri inexprimabile... Dacă această stare a artistului, denumită inspirație, și pe care am încercat să o definesc, s-ar prelungi fără întreruperi, el n-ar putea să trăiască. Coardele ar plesni, iar instrumentul s-ar sparge în bucăți. Un lucru este totuși indispensabil: trebuie ca ideea esențială a operei, ca și silueta generală a diferitelor părți, să nu se datoreze unei căutări, ci să apară spontan, ca efect al acestei puteri supranaturale incompreensibile, ce n-a putut fi niciodată analizată și care se numește inspirație.” (*L'art de la musique*, pp. 336-370.)

Ceea ce conferă acestor momente o aureolă misterioasă — de aici și părerea lui Ceaikovski că ele sînt emanația unor „puteri supranaturale” — este caracterul cu totul instantaneu al inspirației. Nu vine atunci cînd intelectul sau nevoia o solicită, ci atunci cînd, lăuntric, s-a produs — printr-o evoluție ascunsă înțelegerii raționale — saltul declanșator de forță creatoare. Ea poate apare în împrejurări dintre cele mai neașteptate, adeseori departe de masa de lucru unde, desigur, compozi-

torul ar fi mai bine pregătit să-i primească vizita. „Mă întrebi de unde îmi iau ideile? Îi scria Beethoven lui Ludwig Schlägler. Nu pot să-ți spun cu certitudine, căci ele vin fără a fi fost chemate, deodată sau treptat; am sentimentul că pot să le prind cu mîna în mijlocul naturii, în pădure, în timpul plimbărilor, în tăcerea nopții, dimineața în zori, sub presiunea unor stări sufletești care la poet se exprimă în cuvinte, iar la mine se transformă în sunete, îmi vîjîie și țiuie în urechi, se agită pînă ce, în sfîrșit, punîndu-le pe note, le am în fața ochilor.” De remarcat că printre situațiile menționate de Beethoven nu se găsește șederea la masa de scris! Iată însă și un caz cînd viziunea inspirată a noii opere apare în timp ce compozitorul stă în cabinetul său de lucru, dar fără a-i oferi prin aceasta mai multe comodități: cufundat în munca la altă operă, el se vede asaltat de o cumplită dilemă — să-și desăvîrșească opera aflată pe șantier sau să alerge după himera întrezărită de imaginație? În aceste condiții s-a născut ideea uneia din capodoperele lui Stravinski: „Într-o zi, cînd lucram la Petersburg la ultimele pagini din *Pasărea de foc*, am avut viziunea cu totul neașteptată (deoarece gîndurile mele erau absorbite de cu totul altceva) a unui ritual sacru păgîn: bătrînii înțelepți stau în cerc și privesc dansul ce-l execută înainte de a muri fecioara pe care ei o aduc jertfă zeului primăverii pentru a-i cîștiga bunăvoința. Aceasta a devenit tema lucrării *Sfințirea primăverii*”. Cea mai senzațională este, desigur, dezlănțuirea inspirației în stare de ațipire sau somn, adică atunci cînd este cel mai puțin așteptată, iar captarea ei trebuie să se producă cu o iuțea fulgerătoare pentru ca viziunea-vis să nu se destrame: „Înapoindu-mă în cursul după-amiezii acasă, povestește Wagner, m-am întins pe o canapea tare, așteptînd somnul dorit. Dar somnul nu veni și simții numai cum alunec într-o somnolență, în timpul căreia mi se păru că mă cufund într-un repede curent de apă. Murmurul acestei ape luă curînd un caracter muzical: era acordul în mi bemol major, răsunînd

și plutind în arpegii neîntrerupte. Mai târziu, aceste arpegii se schimbă în figuri mai accelerate, dar acordul în mi bemol major nu se modifică și persistența lui părea că dă o semnificație profundă elementului lichid în care mă cufundasem. Deodată, avui senzația că undele mă acoperă în cascade și, înspăimântat, mă trezii. Îmi dădui imediat seama că îmi apăruse motivul preludiului din Aurul Rinului, așa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da pînă atunci o formă". (*Ma vie*, Paris, 1911, vol. III, p. 83.)

Numai aparența este supranaturală în producerea inspirației. Dezlănțuirea ei reprezintă încununarea unei munci, a unor căutări îndelungi, neluminate uneori de nici o speranță, asemănătoare unui șuvoi subteran care își croiește cu greutate drum printre straturi și dintr-o dată, dînd de o crăpătură, țîșnește impetuos spre suprafață. Oricît ar fi crezut în originea supranaturală a inspirației, Ceaikovski — ca de altfel toți marii artiști — a fost conștient că numai munca tenace îi poate favoriza apariția: „Aceasta, spune Ceaikovski, este un oaspete care nu vine la prima invitație. Așteptînd-o, trebuie să lucrezi, și un artist autentic nu poate rămîne cu brațele încrucișate pentru că nu este într-o dispoziție creatoare. Dacă aștepti dorința prielnică, în loc să mergi în întîmpinarea ei, poți ușor fi cuprins de lenevie și apatie. Trebuie să nu te lași, să ai încredere, și inspirația va veni". (*L'art de la musique*, p. 248.)

Iată de ce marii compozitori au subliniat întotdeauna nu atît momentul sublim al iluminării, cît munca răbdătoare și perseverentă care l-a făcut posibil. „Am muncit mult; oricine se va strădui ca mine va putea face ceea ce fac", spunea Bach cu o modestie pe care numai la spiritele superioare o întîlnim. Doar 30% din procesul creației este inspirație, restul reprezintă muncă, repetă Enescu. Inspirația nu vine decît aceluia care o caută, sau — cum ar spune Ravel — „inspirația nu e decît o recompensă dată muncii de zi cu zi".

Trudă și spontaneitate. Inspirația permite artistului să întrezărească ideea, atmosfera, conturul general al viitoarei opere. De-abia acum însă începe creația propriu-zisă: compozitorul trebuie să găsească forma care limpezește și adâncește viziunea inițială, o organizează într-o expresie comunicabilă. Proces complex în care luciditatea intelectuală, elanul fanteziei și tenacitatea voinței sînt deopotrivă mobilizate, alcătuind acea stare de concentrare febrilă specifică unui compozitor posedat de ideea operei sale.

Ritmul evolutiv al acestui proces nu este însă același la toți compozitorii. Să-l urmărim bunăoară pe Enescu în momentele creației: „Pe măsură ce-mi vin ideile, îmi fac însemnări, un teanc de însemnări, pe care le mîzgălesc pînă ce nimeni nu mai înțelege nimic... Dar ce muncă de ocaș! Șterg, răzuiesc, mai mult șterg decît scriu. Mai ales aștept... ascult... S-ar spune că un personaj străin de mine, și totuși destul de intim, îmi propune, una după alta, mai multe soluții. Și eu arbitrez, aleg, încerc toate aceste versiuni diferite pentru a vedea dacă forma lor rezistă. Din momentul în care începe ceea ce eu numesc „triturație armonică“, adică primul stadiu rudimentar al redactării, sînt salvat: cel puțin știu ce am de făcut“. Este compozitorul pentru care a crea înseamnă a scormoni în subteranele imaginației, unde metalul nobil nu se lasă decît anevoie smuls conglomeratelor. Prototipul unui asemenea fel de a compune rămîne desigur Beethoven, cu celebrele sale carnete de schițe, unde ideile străbăteau întregi metamorfoze pînă a deveni teme de simfonii și sonate, cu acea perseverență de oțel care-l făcuse să compună pentru *Fidelio* patru uverturi, în căutarea expresiei cele mai fidele a intențiilor sale. Acest fel de a crea, trudit și de lungă durată, reprezintă calea pe care o apucă compozitorii cu înclinare reflexivă sau preocupați intens de ineditul exprimării, de cizelarea migăloasă a detaliilor. Wagner, Debussy, Honegger sînt exemple dintre cele mai caracteristice. Nu înseamnă că aparținînd acestui mod, să-i

zicem beethovenian, de a crea compozitorul nu-și poate cîteodată realiza operele cu o ușurință surprinzătoare chiar și pentru el. I s-a întîmplat lui Gustav Mahler, care, deși în genere muncea îndelung — uneori ani — la cîte o simfonie, și-a compus *Simfonia a VIII-a*, cea mai spectaculoasă ca anvergură, în mai puțin de trei luni (ceea ce, desigur, în raport cu ritmul creației lui Haydn era încă foarte mult, dar în raport cu propriul său fel de a compune reprezenta o adevărată performanță). Explicația trebuie căutată în neobișnuit de puternica și prelungita ardere interioară, într-o anumită dexteritate pe care compozitorul și-o crease lucrînd în acest gen.

Există însă compozitori la care, de regulă, procesul creator se desfășoară spontan și fluent, fără acea chinuitoare căutare care-l făcuse pe Beethoven să scrie cîteva versiuni ale uverturii la *Fidelio*, iar pe Enescu să lucreze aproape 20 de ani la *Oedip-ul* său. Într-o istorică întîlnire, Wagner, în plină și impetuoasă ascensiune, află cu uimire de la Rossini, ajuns pe atunci la amurg, că pentru compunerea *Bărbierului din Sevilla* nu a fost nevoie decît de 13 zile:

„— Treisprezece zile! — exclamă Wagner. Faptul este desigur unic! Admir, maestre, cum, în asemenea condiții, obligat adică la viața de boem despre care mi-ați vorbit, ați putut scrie unele pagini din *Otello*, din *Moise*, pagini superioare, care poartă nu amprenta improvizației, ci aceea a unei munci gîndite, bazată pe concentrarea tuturor forțelor cerebrale.

— Oh! răspunse Rossini, aveam ușurință și mult instinct.”

Și, cu un spirit autocritic ce-i face cinste, Rossini vorbește despre muzica sa ca despre ceva minor în raport cu cea a maeștrilor germani, și îndeosebi a lui Beethoven, această „minune a omenirii”. Căci, într-adevăr, facilitatea modului de a compune este adesea legată și de o anumită subțirime, dacă nu chiar inconsistență, a conținutului. De obicei în invidia admirativă cu care compozitorii de tip beethovenian, înclinați spre elaborare mi-

găloasă, vorbesc despre colegii înzestrați cu această rossiniană ușurință există mai totdeauna o nuanță de ironie (și fără îndoială că ea exista și în politicoasa uimire a lui Wagner). Performanțele de viteză în procesul componistic atrag după sine suspiciunea superficialității. Și totuși ușurința compunerii muzicii nu i-a împiedicat pe un Mozart sau un Schubert să lase opere de o divină frumusețe.

Ar fi schematic să încercăm a-i repartiza pe toți compozitorii în câte una din cele două categorii. Am enunțat aici coordonate fundamentale care nu scutesc de obligația studierii cazurilor complexe, intermediare, dificil de subsumat unui tip componistic pur. Iată-l de pildă pe Chopin, artistul a cărui muzică, atât de directă, ne-ar îndemna să-l definim ca pe o întruchipare a spontaneității. Lucrurile stăteau în realitate cu totul altfel. Într-adevăr, ne spune George Sand, „creația sa era spontană și miraculoasă. O găsea fără s-o caute, fără s-o prevadă. Îi venea la pian, neașteptată, totală, sublimă sau îi apărea în minte în timpul unei plimbări, și se grăbea s-o audă sunând la instrument. Dar atunci începea munca cea mai chinuitoare la care am asistat vreodată. Era un șir de eforturi, pline de nehotărâre și nerăbdare, pentru a regăsi anumite detalii ale temei, așa cum o auzise el: voind să scrie ceea ce compusese se deda unei analize excesive, iar regretul de a nu găsi forma pură îl arunca într-un fel de desperare. Se închidea zile întregi în camera sa, plângând, mergând, sfărâmând penițele, repetând și schimbând de o sută de ori o măsură, scriind-o și ștergând-o de tot atâtea ori, și reîncepând a doua zi cu o perseverență minuțioasă și desperată. Stătea pînă la șase săptămîni aplecat asupra unei pagini, pentru ca să o scrie pînă la urmă așa cum o concepute în primele schițe”. (*L'art de la musique*, p. 302.)

M e a n d r e l e e l a b o r ă r i i . Mai spontan sau mai reflexiv, compozitorul devine, din primele clipe ale iluminării sale creatoare, constructorul unui micro-

cosmos, cu legile sale specifice, cu autonomia și originalitatea sa. Perspectiva aceasta demiurgică îi dă unui muzician lucid fiori, mai ales atunci când se pune problema compunerii unei opere fără suport literar. Căci, spune Honegger, spre deosebire de pictor sau sculptor care, lucrând are în față modelul, „muzicianul trebuie să-și inventeze mai întâi modelul, iar apoi să-l reproducă. Dacă vreau să scriu o sonată pentru pian și vioară, n-am absolut nimic în fața ochilor sau în memorie. Trebuie să inventez totul”. Pentru Stravinski, cu toată obiectivitatea glacială a concepției lui despre muzică, clipele trecerii de la viziune la realizare sînt impregnate de o mare neliniște: „Mă cuprinde un fel de groază când, în momentul începerii lucrului și în fața infinității de posibilități oferite, încerc senzația că totul îmi este permis...” (*Poétique musicale.*)

Necesitatea despre care vorbea Honegger, aceea de a-și inventa modelul înainte de a începe compoziția propriu-zisă, îl obligă pe compozitor la o intensă activitate intelectuală, menită să-i clarifice jaloanele pe care se va îndrepta opera de elaborare. Umplerea portativelor cu semne negre reprezintă de obicei materializarea unei viziuni care s-a încheșat în conștiința artistului printr-un efort susținut de gîndire. Închegarea mentală a viziunii merge uneori atît de departe, încît cuprinde opera în totalitatea ei, cum reiese din această foarte elocventă mărturie a lui Beethoven: „Port ideile cu mine multă vreme, înainte de a le așterne pe hîrtie modific, elimin, încerc pînă sînt satisfăcut: atunci încep în mintea mea adevărata prelucrare (die Verarbeitung) în mare, în mic, în sus și în jos, și cum sînt conștient de ceea ce vreau, nu pierd niciodată ideea care germinează în adîncuri; aceasta urcă, crește și se înalță, aud și văd tabloul în toată extinderea sa, ca într-o șarjă, opera apare în fața spiritului meu; și nu-mi rămîne decît munca transcrierii, ceea ce merge repede... Adesea lucrez simultan la mai multe compoziții, fără a fi pîndit de pericolul încurcării lor”. Nu trebuie trasă

concluzia că această elaborare mentală minuțioasă este atributul exclusiv al compozitorului de tip beethovenian, adică acela care-și găsește cu îndelungă trudă expresia potrivită. Întâlnim acest proces și la un compozitor de cea mai spontană esență, cum este Mozart, ceea ce dovedește că — cel puțin în cazul marilor muzicieni — ușurința exprimării nu exclude o intensă activitate prealabilă a reflexivității: „Îndată ce dețin o arie, spune el, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziției totale, ale contrapunctului și instrumentației, încât toate bucățile sfârșesc prin a forma pasta... Opera crește, o extind neconștient și o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încât compoziția, oricât ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea”. Bineînțeles că la Mozart această elaborare preredacțională a muzicii, lipsită de zbuciumul căutării beethoveniene, va purta marca uimitoarei sale spontaneități.

Proces într-o foarte bună măsură rațional și lucid, căutarea formei poate uneori aduce după sine o diminuare a elanului creator. „Câteodată, mărturisește Ceaikovski, inspirația dispare, și trebuie să te apuci s-o cauți iar, adeseori zadarnic. N-ai atunci încotro și trebuie să recugi la un procedeu tehnic de lucru, absolut rece și voit. Poate că tocmai aceste momente sînt cauza acelor pasaje, întîlnite chiar în lucrările marilor maeștri, în care coerența organică este deficitară și în care se pot distinge legături artificiale, cusături și bucăți înădite.”

Oricît de minuțios și-ar reprezenta opera în viziunea sa mentală, compozitorul nu poate evita surprizele — agreabile sau dimpotrivă — pe care desfășurarea materială a execuției i le scoate în cale, logica procesului creator avînd o autonomie a sa, mai puternică decît intențiile compozitorului. Cu atît mai frecvente vor fi aceste surprize în cazul compozitorilor la care execuția nu este precedată de o elaborare interioară prea minuțioasă. Neprevăzuturile sînt nesfîrșit de variate, imposibil de inventariat, altfel n-ar mai fi neprevăzături.

Handwritten musical score on seven staves. The notation is in brown ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The manuscript is written on aged, slightly discolored paper.

Handwritten text in a cursive script, likely a dedication or a note related to the musical work. The text is written in brown ink and is located to the right of the musical staves.

Practica arată totuși că printre cele mai des întâlnite este sentimentul impasului: compozitorul nu mai întrezărește încotro să-și depene firul gândirii, împotmolită în cine știe ce dificultăți de ordin estetic sau strict tehnic. Reacțiile sînt, în asemenea împrejurări, foarte individuale. Iată-l pe Honegger: „Cînd un obstacol neprevăzut mă oprește, mă ridic de la masa de lucru, mă așez în fotoliul ascultătorului și îmi spun: «După ce am auzit ceea ce a precedat, ce aș dori eu să urmeze, în așa fel încît să încerc dacă nu fiorul geniului, cel puțin impresia reușitei? Ce ar trebui să se întîmple în mod logic pentru ca să fiu satisfăcut?» Și încerc să găsesc continuarea, dar nu formula banală previzibilă de către oricine, ci dimpotrivă un element înnoitor, capabil să dea un impuls interesului. Conducîndu-mă după această metodă, ajung, din aproape în aproape, să desăvîrșesc partitura". În alt fel reacționează Gabriel Fauré, care preferă să lase rezolvarea dificultății pe seama subconștientului și a timpului. „Eram în toiul compunerii Preludiului — scria el soției în vremea lucrului la *Pénélope* — dar întîlnind zidul fatal, acela care niciodată nu uită să se ridice, nu m-am încăpățînat mai departe, ci am înjghebat «scena servitoarelor», acelea care torc și învîrtesc molatic roțile. Cum la ele este foarte cald, iar la mine de asemenea, rezultă o potrivire deplină. În acest timp în spiritul meu «se măcina» continuarea Preludiului."

Neprevăzutul poate însă uneori avea un alt caracter: acela al întrezăririi unor elemente noi, impuse de aceeași logică autonomă a procesului creator, și care, incluse la locul și momentul potrivit, îmbogățesc expresia operei. Fenomen frecvent în activitatea lui Stravinski: „În cursul muncii mă izbesc deodată de ceva neașteptat. Acest element neașteptat mă frapează. Îl notez. La prilejul potrivit mă folosesc de el. Nu trebuie să confundăm acest aport al fortuitului cu acel capriciu al imaginației pe care-l numim în mod obișnuit fantezie. Fantezia implică hotărîrea prestabilită de a te lăsa în voia capriciului. Esențial diferită este această colaborare

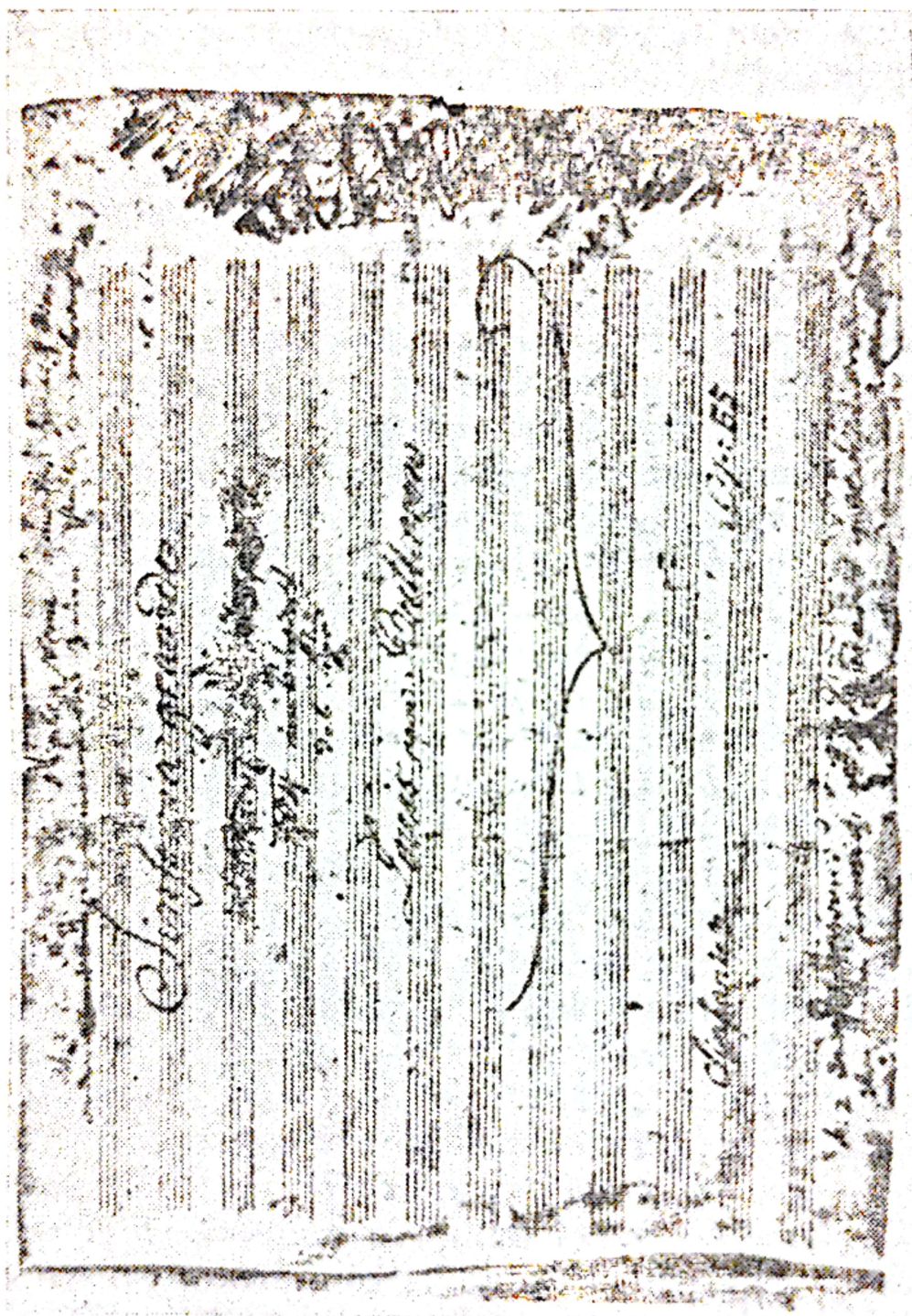
a neașteptatului care ține în chip immanent de inerția procesului creator, plină de posibilități care n-au fost solicitate și care vin la timp pentru a muia ceea ce este întotdeauna cam prea riguros în voința noastră nudă".

Arhitecturarea operei. Unul din aspectele cele mai importante ale elaborării, dacă nu cel mai important, este acela al căutării planului compozițional care, asigurând soliditate logică operei, să favorizeze totodată exprimarea mesajului într-o formă cât mai elocventă, mai inteligibilă. Este, dacă vreți, echivalentul muzical, și desigur transpus pe o treaptă superioară, a orînduirii pe care orice om cultivat — culminînd cu scriitorul — se preocupă să o dea ideilor sale cînd trebuie să facă o expunere încheată. Pentru a fi limpede și convingător, el își construiește expunerea după o anumită chibzuială, bunăoară începînd cu o introducere (alții preferă, pentru efect, să înceapă *ex abrupto*), trecînd treptat la miezul comunicării sale, defalcîndu-l în anumite secțiuni, eventual gradat sau contrastant înșiruite, așezîndu-le intenționat pe unele înaintea altora, în sfîrșit trăgînd o concluzie, mai mult sau mai puțin dezvoltată, mai mult sau mai puțin pregătită de desfășurarea anterioară. Alcătuind structura logică a expunerii, toate aceste momente, înșiruite după un plan riguros, dau ideilor noastre direcție, eficiență. Sînt pilonii pe care se sprijină edificiul înălțat de noi, de soliditatea lor depinde în cea mai mare măsură trăinicia construcției. Fiind la rîndul ei o „vorbire”, un „discurs”, muzica necesită și ea o asemenea arhitecturare interioară, lucrurile stînd în cazul ei bineînțeles mai complex, mai nuanțat și mai specific decît poate reieși din această foarte schematică analogie. Fără o gîndită alcătuire lăuntrică muzica nu poate transmite un conținut superior, nu are forță de persuasiune.

Pînă la Beethoven, problema arhitecturării operei se rezolva relativ simplu: pentru a-și ordona ideile, compozitorul recurgea la unul din tiparele formale existente

— liedul, rondoul, tema cu variații, sonata, fuga — a cărei structură devenea obligatorie pentru gândirea sa. Ceea ce nu excludea totuși posibilitatea unor mici adaosuri arhitecturale proprii, niciodată însă de natură a modifica esențial organizarea caracteristică aceluși tip de formă. Originalitatea artistului se manifesta în caracterul ideilor, subordonate acestor forme, în detaliile prelucrării lor armonice, orchestrale, polifonice. Faptul că din punct de vedere arhitectonic domnea o mare stereotipie — cele 41 de simfonii mozartiene fiind mai toate construite după același plan — nu i-a împiedicat pe compozitorii care aveau ceva de spus să-și manifeste chiar și în aceste condiții personalitatea, ba chiar să se simtă foarte în largul lor. Turnându-și ideile în tipare gata făcute, Mozart nu pierdea nimic din sublima frumusețe a inspirației sale.

Cu Beethoven însă, pe compozitor începe să-l stingherească din ce în ce mai mult această obligație tradițională de a se supune anumitor canoane formale. Mai impetuoasă, mai contorsionată, mai impregnată de freamătul lumii înconjurătoare, necesitatea beethoveniană de expresie tinde să modifice, să lărgască, iar la nevoie chiar să frîngă tiparele clasicismului. Spiritele conservatoare îl acuzau că vrea să aducă în muzică anarhia; în realitate, el nu urmărea decît o nouă organizare arhitecturală, convenabilă mesajului său. O căuta atît pentru ciclul muzical în ansamblul său (să ne gîndim că *Sonata opus 27 nr. 2 „a lunii”*, aduce o cu totul altă înșiruire a mișcărilor decît o sonată de Haydn sau Mozart), cît și pentru fiecare parte a ciclului (pe care o dorea mai puțin simetrică, mai plină de neprevăzuturi). Romanticii dezvoltă această tendință concepîndu-și consecvent arhitectura în funcție de nevoile poetice, plastice, psihologice ale expresiei. Tiparele tradiționale ale logicii muzicale nu sînt înlăturate, dar prin împletirea (de pildă, sonata cu variațiile) sau modificarea lor devin greu de recunoscut, nu-și dezvăluie înrudirea cu prototipurile decît la o analiză profesională minuțioasă. Dacă



Beethoven

În mentalitatea clasică încadrarea în tiparele formale reprezenta punctul de onoare al oricărui adevărat compozitor, romanticii consideră ca semn al superiorității artistice tratarea liberă a acestor forme. Așa apar ciclurile pianistice ale lui Schumann, poemele simfonice ale lui Liszt, simfoniile *Fantastica* și *Harold în Italia* de Berlioz; unitatea și comprehensibilitatea nu mai sînt asigurate aici de simetria construcției, ci de ideea poetică, de curba dramaturgică a acțiunii muzicale care creează structuri arhitectonice individualizate. „Pentru talentele de al doilea rang, spunea Schumann, e suficient dacă posedă formele obișnuite; talente de prim rang se dovedesc a fi cei care continuă să dezvolte aceste forme; cît privește geniul, acesta are dreptul să creeze în deplină libertate.” Chopin însă, care, romantic în idei, era mai tradițional în modul de a arhitectura, nu privea cu ochi buni acest proces. Făcînd o paralelă între Mozart și Beethoven, el spunea: „Acolo unde acesta din urmă este obscur și pare lipsit de unitate, cauza constă nu în pretinsa și puțin cam sălbatica originalitate cu care este gratificat; lucrurile se explică prin aceea că el întoarce spatele unor principii eterne: Mozart n-o face însă niciodată”.

De-a lungul secolului al XIX-lea acest principiu al derivării arhitecturii din substanța psihologico-poetică n-a încetat să crească și să se extindă. Dilatarea și transfigurarea formelor arhitecturale clasice sub presiunea stărilor de spirit romantice și post-romantice ating un punct culminant în simfoniile lui Mahler, în ale cărui grandioase și tumultuoase construcții se mai întrezăresc doar vagi urme ale tradiționalei forme de sonată sau rondo. Cu expresionismul, care descinde din Mahler, muzica europeană tinde pe o scară din ce în ce mai largă să renunțe total la structurile arhitecturale moștenite. Considerîndu-se absolut liber, compozitorul va da operei sale organizarea cerută de particularitățile mesajului său. Ca un fenomen ieșit din comun se înscrie încercarea lui Alban Berg, compozitor expresionist și atonal, de a da operei sale *Wozzeck* o structură arhitectonică de

cea mai clasică esență. Ea este însă atât de intim integrată desfășurării dramatice a muzicii, încât este cu neputință a fi sesizată la o simplă ascultare.

Elemente asociativ-programatice în gândirea compozitorului. Cu excepția cazurilor-limită de constructivism, aplecat în exclusivitate asupra organizării formelor sonore, gândirea compozitorului, deși profund specifică în structura ei, se interferează adesea pe parcursul procesului creator cu asociații din domeniul vieții, cugetării filozofice, poeziei și celorlalte arte. Compozitorul recurge la aceste elemente din nevoia de a lega și mai strâns muzica de realitate, vasta generalitate a artei sale implicând de multe ori dezavantajul nebulozității.

Nevoia impregnării sunetelor de probleme și aspecte concrete ale existenței este la unii compozitori atât de intensă, încât ei aproape că nu pot trece la compunerea unei lucrări fără a-și fi clarificat, în prealabil, sensul ei programatic, ideile ce vor fi exprimate. Se întâmplă adesea ca noi să percepem asemenea lucrări ca opere de muzică „pură”, netrecându-ne prin minte că autorul ar fi putut avea în vedere un mesaj foarte definit. Nu-ți poți de aceea stăpîni uimirea cînd, cercetînd manuscrisele, schițele compozitorului, descoperi modalitatea programatică a compunerii acelei lucrări. La originea *Simfoniei a V-a* de Ceaikovski, îndeobște cunoscută ca neapartinînd genului programatic, găsim următoarele reflecții, formulate de autor în primele schițe ale lucrării: „La prima parte. Introducere. Încovoiere totală în fața soartei sau, ceea ce e același lucru, în fața predestinării nemărturisite a Providenței. I. Allegro... îndoieli, tînguiri, reproșuri către XXX. II. Să nu te arunci în brațele credinței??? La partea a doua. Rază de lumină. Jos, la bași, răspuns: nu, nu poate exista speranță etc. etc.” Și în încheierea acestor schițe: „Admirabil program. Numai să-l realizezi!” O nevoie asemănătoare simte, în procesul creației, Dmitri Șostakovici, care nu

ezită să generalizeze metoda sa componistică: „Autorul unei simfonii, unui cvartet sau unei sonate poate să nu declare programul acestora, dar este obligat să-l aibă ca bază ideologică a lucrării sale... La mine, ca și la mulți alți autori de muzică instrumentală, concepția programatică precede întotdeauna crearea muzicii”. Ceaikovski și Șostakovici fac parte din acea categorie de compozitori care, cu excepția momentelor de inspirație literară, nu obișnuiesc să declare public sau să atașeze lucrărilor instrumentale intențiile lor programatice, mai ales dacă acestea au un caracter intim. Și procedează astfel nu numai dintr-un sentiment firesc de pudoare, dar și pentru că doresc să nu dea loc unor tălmăciri înguste, particulare, atât de nepotrivite acestei arte a semnificațiilor infinite care este muzica. Imaginația ascultătorului nu trebuie să fie făcută captivă unui cerc determinat de asociații, ea trebuie să fie lăsată a zbura pentru a se putea cu adevărat bucura de această infinitate a spațiului cuprins în sonoritățile unei simfonii sau sonate. Este plin de tîlc gestul lui Ceaikovski, care, revenind asupra hotărîrii de a comunica programul *Pateticii*, l-a șters de pe partitură și l-a dus cu sine în lumea umbrelor. După cum semnificativ este răspunsul lui Beethoven la insistențele prelungite ale lui Schindler, doritor să cunoască substratul programatic al sonatelor Opus 31 nr. 2 și Opus 57: „Citește *Furtuna* lui Shakespeare!” a spus titanul, punînd astfel într-o și mai mare nedumerire pe curiosul său interlocutor. Căci, într-adevăr, a căuta ecourile piesei shakespeariene în cele două sonate este o îndeletnicire și mai complicată decît aceea de a-i desluși mesajul spiritual general, muzica beethoveniană neavînd un caracter descriptiv. Pentru public, pentru posteritate, Beethoven nu a atașat sonatelor nici un fel de explicare literară, considerînd că muzica spune suficient de multe prin ea însăși, bineînțeles celui ce știe s-o asculte.

Sînt însă și compozitori care pledează — atît teoretic, cît și practic — pentru ducerea concepției progra-

matice pînă la ultimele ei consecințe: precizarea textuală a intențiilor (filozofice, politice, psihologice, picturale) în vederea unei cît mai precise orientări a imaginației ascultătorului. Liszt, de pildă, ar fi dorit ca Beethoven să explicitizeze programatismul latent al muzicii sale: „Nu este regretabil, se întreabă el, că Beethoven, care este atît de greu comprehensibil și asupra intențiilor căruia ne este atît de greu să cădem de acord, nu a indicat sumar ideea intimă a multora din marile sale opere și modificările principale ale acestor idei?” Celor ce compuneau bizuindu-se pe o concepție pur muzicală — considerați de Liszt formalisti! — el le opune principiul compunerii muzicii în strînsă legătură cu o idee poetică; celor ce păstrau discreție asupra intențiilor lor programatice, el le cere să meargă pînă la capăt, declarînd substratul literar al muzicii lor. Este metoda după care Liszt s-a călăuzit consecvent, îmbogățind muzica cu numeroase poeme simfonice, simfonii cu program, piese instrumentale inspirate din peisajele admirate de el în „anii de pelerinaj”.

Compozitorul poate porni la conceperea unei noi lucrări fără a urmări să spună ceva determinat, dînd ascultare unui imbold estetic, stilistic — vrea bunăoară să-și încerce puterile într-un gen, să zicem cel concertant, pe care nu l-a mai abordat. Și dintr-o dată, în timpul lucrului, el constată că gîndirea sa se încarcă cu semnificații ce depășesc problema precumpănitor profesională pe care urmărise s-o rezolve. Este ceea ce s-a petrecut o dată cu Stravinski, în prima sa perioadă, cea rusă, de creație: „Înainte de a începe lucrarea «Sfințirea primăverii», care mi se părea a necesita o muncă dificilă și de lungă durată, am vrut să mă «distrez» compunînd o piesă pentru orchestră în care pianul să joace un rol important — un fel de piesă de concert. În timp ce o compuneam, mi se părea că-mi stăruie dinaintea ochiului chipul unei jucării înfățișînd un dansator care a rupt pe neașteptate lanțul și care, prin



diabolice cascade de arpegii, scoate din răbdări orchestra, care îi răspunde la rîndul ei cu fanfare amenințătoare. Rezultă o luptă înfricoșată, care se termină cu istovirea jalnică a bietului dansator. După ce am isprăvit această lucrare bizară, m-am plimbat ore în șir pe malul lacului Léman, căutînd un titlu care să exprime într-un singur cuvînt esența muzicii mele, deci și imaginea personajului meu. Într-o bună zi am sărit în sus de bucurie. Petrușka! Veșnicul și nefericitul erou al bîlciurilor de pretutindeni. Era tocmai ceea ce-mi trebuia: găsisem numele, găsisem titlul". Necesitatea programatismului poate irumpe uneori și mai puternic pe parcursul procesului creator, impunînd introducerea vocii omenеști și a textului poetic în acel loc unde sonoritățile instrumentale, cu sfera lor foarte largă, dar și foarte vagă de expresie, nu mai sînt suficiente compozitorului. Mahler, care a folosit în părțile mediane sau finale ale unora din simfoniile sale (*a II-a*, *a III-a*, *a IV-a*) soliști și cor, spunea: „Cînd concep o frescă muzicală, mă apropiu de un punct în care trebuie să recurg la cuvînt ca purtător al ideii mele muzicale. Asemănător trebuie să fi simțit și Beethoven cînd a compus *Sinfonia a IX-a*".

Există și o altă situație, nu dintre cele mai rare: compozitorul nu-și pune de loc, în timp ce creează, probleme de ordin programatic, convins chiar, poate, că face o „muzică pură”, pentru ca, terminînd, să constate plasticitatea imaginilor făurite și să dea lucrării un program. Așa a procedat Schumann cu *Kinderszenen* („titlurile n-au fost alese decît la urmă; nu sînt într-adevăr decît o indicație pentru înțelegerea și executarea pieselor”). Asemănătoare pare să fie originea programatismului preludiilor lui Debussy, ale căror titluri au fost puse de autor la sfîrșitul pieselor, în paranteză, ca și cum ar spune: muzica mea exprimă infinitul, dar tocmai de aceea ea ar putea fi asociată cu „urmele pașilor pe zăpadă”, „frunzele moarte” sau „catedrala scufundată”. În unele cazuri, cînd autorul nu-și mai

bate capul să găsească titluri pentru muzica sa, elocvența acesteia se arată atît de puternică, încît dezvoltarea sensului ei programatic se face de către ascultătorii înșiși. Ei au dat denumiri ca *Simfonia destinului*, *Sonata lunii*, *Simfonia bravilor*, *Apoteoza dansului* etc.; uneori au dedus un întreg și complex program, cum a făcut Wagner cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven, explicată de el prin prisma unor scene din *Faust* de Goethe. Este foarte probabil ca Beethoven să nu-și fi compus sonata sub impresia clarului de lună sau ca Borodin să nu fi mers cu gîndul la legendarii bogatîri — aceasta nu diminuează caracterul intrinsec programatic al muzicii concepute de ei. Chiar cînd compozitorul nu-și propune deliberat să exprime idei sau imagini determinate, gîndirea sa muzicală o poate face spontan, intuitiv. Facultatea compozitorului de a gîndi în sunete nu este izolată de celelalte compartimente ale vieții sale sufletești, ea se impregnează de experiența lui umană, de cultura asimilată și apoi, cum ar fi spus Schumann, „toate acestea cer să iasă afară, doresc să fie exprimate prin muzică”. Pe deplin conștienți de această legitate a procesului creației, mulți compozitori se lasă duși de inerția pur muzicală a nevoii de exprimare, știind că ea nu-i poate rătăci și nu va genera o creație lipsită de semnificații. Cînd un critic îl ruga pe Edouard Lalo să comunice programul literar al simfoniei sale, acesta se vedea nevoit să răspundă astfel: „Va trebui, vai! să vă scandalizez, căci n-am pornit de la nici o idee literară în sensul pe care-l aveți dvs. în vedere: cînd scriu o operă cu cuvinte, devin sclavul a ceea ce o convenție numește adevăr și expresie muzicală conform textului dat; dar cînd scriu muzică fără text literar, n-am în fața mea și în jurul meu decît sunete, melodice și armonice; pentru un muzician, acest imens domeniu posedă el însuși, în afara oricărei literaturi, poeziile și dramele sale”. Oricare i-ar fi punctul de pornire — literar sau strict muzical, oricît s-ar părea că se izolează, prin aparența abstractă a preocupărilor, de

restul lumii și culturii, un compozitor autentic nu poate să nu îmbibe sunetele, cum spunea Lalo, de o anumită poezie, de anumite drame. Faptul că unii nu sînt în stare să le deslușească vorbește despre insensibilitatea lor, iar nu despre lipsa unor semnificații reale în muzică. Există în operele acestei arte mai mult programatism decît ne permit să întrezărim poemele simfonice și simfoniile însoțite de bogate și colorate descripții literare.

P e r f e c t i b i l i t a t e. Să ne considerăm ajunși la capătul procesului complex a căruia traiectorie ne-am străduit să o sugerăm — bineînțeles, simplificînd considerabil — în rîndurile ce au precedat. Compozitorul a scris ultimul acord, a pus ultimul punct de orgă, a închis partitura asupra căreia a stat aplecat atîta vreme cu inima înfiorată și spiritul încordat. Se revarsă în el, binefăcător, acel sentiment de eliberare și ușurare, după care tînjise din primele clipe cînd simțise povara sarcinii ce destinul său îi impusese. Sentiment efemer însă, căci locul său este îndată luat de tristețea pierderii aceluia prieten scump, pe care-l avusese în opera cu atîta grijă făurită de el. Golul sufletesc ce urmează terminării unei compoziții este o stare de spirit din cele mai caracteristice perioadei care separă marile elanuri creatoare; artistul o știe bine, așteaptă cu înfrigurare producerea inevitabilului, și nu rareori, pe parcursul creației, apar fulgerele amenințătoare ale întrebării: și ce vei face? Senzației de descumpănire încercată în aceste momente, încearcă a i se smulge căutînd ideea unei noi opere căreia să i se poată dărui cu toată ființa sa.

În cenușiul stării sufletești pe care o trăiește compozitorul, după ce opera s-a despărțit de el și a devenit o realitate de sine stătătoare, mai intră și altă componentă: îndoială în ceea ce privește reușita lucrului încheiat, îndoială ce se perpetuează chiar și atunci cînd gîndurile compozitorului au fost acaparate de o

nouă operă. Lipsită adesea de teme real, ea poate proveni numai din extrema exigență și modestie ce-i caracterizează pe marii creatori, călăuziți de un înalt ideal și conștienți de greutatea atingerii perfecțiunii. Uneori însă temerile lor se referă la anumite pasaje despre care spiritul autocritic le șoptește că nu sînt desăvîrșite, nu se integrează organic ansamblului, nu sînt suficient de originale, reprezintă o concesie făcută convenționalismului etc. Și atunci revin asupra acestor pasaje, poate nu fără voluptatea prelungirii unei iubiri ce părea epuizată. Aproape că nu este simfonie la care Bruckner să nu se fi reîntors pentru a proceda la scurtări sau dimpotrivă la adăugiri (de obicei la sfatul prietenilor), pentru a revizui orchestrația; se întîmplă uneori să se și înșele în îndoielile sale — aceasta face ca astăzi unii dirijori să prefere ceea ce se cheamă „Originalfassung” versiunilor considerate de Bruckner ca fiind superioare. Nemulțumirea în legătură cu lucrul terminat îl poate urmări pe autor ani de-a rîndul, pînă cînd i se limpezește cauza ei, și deci sensul refacerilor ce se impun. E posibil ca îndoielile și nemulțumirile să izbucnească de-abia tîrziu, cînd artistul, ajuns într-o fază avansată de gîndire, își evaluează critic evoluția anterioară. În plină maturitate, Mahler își reorchestrează cantata *Das klagende Lied*, compusă în anii tinereții; intrînd în etapa sa „americană” (sau neoclasică), Stravinski dă o nouă versiune orchestrală baletelor *Pasărea de foc* și *Petrușka*, fructe ale perioadei ruse; compusă în 1932, opera *Lady Macbeth din districtul Mțensk* de Șostakovici reapare după trei decenii considerabil îmbunătățită și sub titlul *Katerina Izmailova*. Inutil să mai continuăm înșiruirea; exemplele menționate sînt, credem, suficiente pentru a arunca o lumină asupra existenței frămîntate pe care adesea continuă să o ducă opera în conștiința compozitorului multă vreme după terminarea sa. Existență prelungită uneori în conștiința urmașilor, care, dîndu-și seama de anticipările și previziunile latente în operele marilor maeștri,

își propun să le valorifice, adaptînd compoziția nivelului modern al tehnicii muzicale (intervenția se referă bineînțeles nu la ideile compozitorului, ci la forma exterioară a expunerii lor); orchestrînd *Tablourile dintr-o expoziție* de Musorgski, Ravel le-a dat o nouă strălucire, iar versiunea weberniană a *Ricercarului* din *Ofranda muzicală* de Bach constituie o adevărată operă de creație.

Este pe deplin posibil ca un compozitor să refuze din principiu a mai interveni într-o lucrare terminată, considerînd o asemenea metodă ca dăunătoare. Beethoven spunea: „Nu sînt obișnuit să-mi retușez compozițiile. N-am făcut-o niciodată, pătruns de adevărul că orice schimbare parțială alterează caracterul compoziției”. Nici vorbă însă ca această declarație să exprime lipsa exigenței sau mulțumirea de sine. Rîndurile citate fac parte din scrisoarea de răspuns trimisă de compozitor unui editor englez care-i ceruse să aducă modificări melodiilor unui ciclu de cîntece. Beethoven a respins această propunere, preferînd să compună cîntecele din nou. Nu a dovedit el aceeași perseverență de fier compunînd pentru *Fidelio* cîteva uverturi în loc să aducă îndreptări formei inițiale? Refuzul de a-i retușa lucrarea este totodată cît se poate de firesc la un compozitor care gîndea atît de minuțios înainte de a-și pune ideile pe portative. Migala pregătirii îl scutea de multe din îndoielile ce urmează atît de adesea actului creator.

E r o i s m u l c r e a ț i e i. Enescu asemenea destinul compozitorului cu acela al unui martir sau al unui ocaș. Nu i se va părea deplasată această analogie celui ce se gîndește la încordarea istovitoare în care trebuie să trăiască cea mai mare parte a vieții compozitorul hotărît să dea oamenilor ceva izvorît din adîncurile sale sufletești. După cum aflăm din memoriile depănate lui Bernard Gavoty, cînd compunea scena întîlnirii lui Oedip cu sfinxul, tensiunea lui Enescu ajunsese la un paroxism fizicește insuportabil, vecin cu nebunia. Să

ne gîndim apoi la îndoielile ce asaltează neconținut spiritul compozitorului lucid, împingîndu-l la un pas de descurajare și renunțare, și pe care printr-un titanic efort el trebuie să le învingă; îndoieli de felul celor ce-l trezeau în plină noapte pe Gabriel Fauré, șoptindu-i sinistru că tot ceea ce a compus în ajun este pură mediocritate. Sau este mai puțin impunătoare forța morală a creatorului ce rezistă imperativelor gustului facil al vremii, a căror urmare i-ar putea aduce recunoaștere, onoruri, avere? Avantaje cărora el le preferă, uneori fără să șovăie, o existență strîmtorată, anonimă, batjocorită, dar luminată în schimb de soarele strălucitor al unui ideal: „Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Wagner, Bruckner, Musorgski, Debussy, Schönberg, Enescu, Berg, Webern — fiecare din ei a fost nevoit, într-o măsură sau alta, o vreme mai scurtă sau mai îndelungă, să înfrunte și să învingă grele încercări. Nu le pot face față și ieși învingători decît cei ce se dăruiesc pînă la jertfire de sine Artei, idealului întrezărit de ei în depărtări. Cei care sînt capabili să urce povîrnișul abrupt al debarasării de egoism spre culmea sublimei abnegații beethoveniene: „Să nu mai fii om decît pentru altul, renunță să exiști pentru tine însuși. Pentru tine nu mai există fericire, decît cea din tine, legată de arta ta. O, Doamne! dă-mi puterea de a mă învinge. De acum înainte nimic nu trebuie să mă mai lege de viață... Să sacrificăm viața artei! Să facem din artă un sanctuar”.

Izvor de creații uimitoare, această frenetică dăruire este însă încărcată pentru artist de mii de pericole. Ea l-a lipsit pe Beethoven de auz, ea l-a împins pe Schumann și Hugo Wolf în brațele demenței, ea a curmat fulgerător drumul lui Pergolesi, Mozart, Schubert, Weber în plină primăvară a vieții, ea l-a cufundat pe Bach în noaptea orbirii. Atunci cînd nu le-a fost atinsă luciditatea, marii creatori au înfruntat vitejește torturile la care erau supuși, încercînd — cum ar fi spus Beethoven — „să apuce destinul de beregată”. Iată-l

pe Fauré simțind cum orbirea se apropie implacabil (să mai spunem că paralel își pierdea și auzul?), dar nelăsându-se cuprins de desperare: „Sînt mai multe zile de cînd părăsesc lucrul cu ochii congestionați, ba mai mult, vederea îmi este după aceea un bun timp încheoșată; această mizerabilă scleroză mă distruge puțin cîte puțin. În fine, trebuie să merg mai departe cu ceea ce am”.

O, dacă am putea ști ce se petrecea în sufletul atîtor compozitori care au dăruit omenirii capodopere de radios optimism... Însemnări intime ridică uneori un colț din perdeaua care acoperă privirilor noastre zbuciumul lor de Prometei înlănțuiți, ca în cazul lui Karl Maria von Weber: „Mă îndoiesc că vreun muritor a putut trece prin împrejurări mai defavorabile și mai opresante. În cele mai mici, ca și în cele mai mari întreprinderi din viața mea, soarta mi-a aruncat în cale mii de obstacole; și dacă vreodată ceva mi-a izbîndit, piedicile, dificultățile de necrezut pe care a trebuit să le înving au umbrît bucuria reușitei. O insensibilitate aproape totală față de loviturile destinului este singurul meu avantaj. Sentimentul unei absolute zdrobiri este atît de puternic, încît nici plăcerea nu mai poate produce în sufletul meu o impresie pură. Bucuria nu-mi mai apare decît ca o fantomă care-mi amărăște orice încercare de înveselire”. Sublimul cel mai înălțător îmi pare însă a-l atinge acei compozitori a căror oțelire interioară nu lasă a răzbate nimic din zbuciumul unei existențe tragice. Îndură loviturile cele mai cumplite, fără a scoate nici cel mai mic geamăt, poate nici în jurnalul lor intim, neîncetînd a-și îndeplini cu o tăcută tenacitate datoria lor față de artă. Așa a fost Anton Webern, compozitor a cărei operă — oricît de discutabilă ar fi ea — exercită, indiscutabil însă, înrîurirea cea mai profundă asupra muzicii acestei a doua jumătăți a veacului nostru. Despre existența lui aproape nimeni n-a știut pînă cînd glonțul rătăcit al unui soldat american l-a răpus în 1945, în plină forță creatoare. Mulți

au fost în istoria muzicii cei dureros răniți de neînțelegerea celor din jur, dar totuși și Beethoven, și Liszt, și Mahler, și Debussy au ajuns cît de cît să-și audă cîntate unele lucrări; această elementară satisfacție viața i-a refuzat-o lui Webern. Fără a face nici un fel de criză — sau cel puțin nearătînd așa ceva — Webern și-a făurit răbdător opera sa de siderală glacialitate, operă ale cărei stranii sclipiri au fost remarcate de-abia după ce astrul se stinsese.

Fascinat de sonoritățile unui oratoriu de Bach, ale unui cvartet de Beethoven sau ale unei simfonii de Enescu, gîndește-te așadar, iubite cititor, și la efortul dureros care a fost necesar pentru ca aceste înălțătoare creații ale spiritului uman să se poată naște. Cunoscînd aceste strădanii, seriozitatea atitudinii față de opera compozitorului va crește, și o dată cu ea, intensitatea satisfacției estetice.

Efortul creator al compozitorului nu este însă suficient pentru ca puterea binefăcătoare a muzicii să se exercite asupra conștiinței noastre. Opera trebuie să fie creată din nou de către interpret în focul unui proces care presupune nu mai puțin consum psihic și capacitate de a spune ceva. Asupra acestei a doua creații a operei se cuvine să zăbovim, pentru a-i stabili „diferența specifică“.

Capitolul IV

A DOUA CREAȚIE

În muzică, rolul interpretului este decisiv: putem înțelege și savura o dramă chiar și în afara spectacolului de teatru, dar o muzică rămasă în scoarțele partiturii este ca și cum n-ar exista pentru marele public. Ce-i drept, profesioniștii foarte experimentați pot să deslușească sensul notelor urmărindu-le exclusiv vizual, dar chiar și ei simt nevoia să-și verifice, printr-o audiere pe viu a muzicii, imaginea formată pe baza lecturii (iar foarte adesea acest contact cu realitatea sonoră aduce serioase corective înțelegerii întemeiate pe examenul vizual). Și apoi întâlnirea cu frumusețea — catifelată sau aspră, suavă sau virilă — a sonorității produce chiar și celui mai experimentat cititor de partituri satisfacții pe care nici cea mai perspicace orientare în grafica muzicală nu le poate înlocui. Această realizare sonoră a viziunii notate de compozitor ar fi de neconceput fără aportul cântărețului, instrumentistului, dirijorului, formațiilor simfonice sau de cameră.

Misiunea interpretului li se înfățișează unora ca fiind foarte simplă: a reproduce ceea ce stă scris în note. Și, desigur, așa stau lucrurile dacă este să judecăm menirea și arta interpretului după acele concerte ai căror protagoniști se mărginesc la rolul de „executanți” ai muzicii: în astfel de ocazii sunetele simfoniei lui Beethoven sau ale concertului de Chopin curg pe lângă noi uniform și impasibil, nelăsând nici un fel de dîră în suflet. Pentru un asemenea dirijor sau pianist

prezentarea operei compozitorului a constat într-adevăr din reproducerea notelor partiturii, fără ca el să-și fi pus problema sau să fi fost în stare a însufla viață semnelor grafice. Cam aceasta este experiența obișnuită a ascultării muzicii în sălile de concert sau operă, experiență pe care însă, din fericire, viața o întrerupe din când în când, punându-ne în fața unei personalități ieșite din comun, care aduce o adiere de prospețime în această atmosferă stătută: interpretând un rol de operă sau partea solistică dintr-un concert, apărând într-un recital sau la pupitrul unei orchestre, ea ne dezvăluie în muzică adâncimi neimaginate și ne face să trăim la o temperatură neobișnuit de ridicată. De-abia atunci înțelegem la ce înălțimi planează gândirea marilor compozitori și cât de sus ne putem și noi ridica dacă sîntem purtați pe aripile unei interpretări cu adevărat inspirate. În altă lumină se va înfățișa așadar problema interpretării atunci când drept etalon va fi luată arta unor muzicieni ca Furtwängler, Karajan, Enescu, Georgescu, Lipatti, Menuhin, Richter, Fischer-Dieskau, Schwarzkopf, al căror mod de a restitui mesajul marilor compozitori are în el ceva revelator și brăzdează adînc conștiința ascultătorilor. Pentru meloman asemenea întîlniri sînt momente sărbătorești, net deosebite de impresiile muzicale curente, cînd devine conștient de marele rol creator al interpretului: acesta face opera să trăiască aidoma lui Pygmalion, căruia dragostea îi dăduse puterea să însuflească statuia ce o reprezenta pe Galatea. Opera compozitorului este pentru orice interpret o Galatee care se cere însuflețită, dar sînt destul de rari cei ce izbutesc a deveni Pygmalioni ai interpretării. De foarte multe ori marmura partiturii rămîne rece și imobilă, aceasta probabil din pricină că interpretul nu dispune de forța interioară și capacitatea de iubire care vibrau în sufletul legendarului sculptor din Cipru.

Iată menirea superioară a oricărei interpretări: nu a reproduce, ci a însufleți partitura, căci, lipsită de un tîlmaci pătrunzător și elocvent, ea rămîne, chiar în

condițiile realizării sonore, o neatrăgătoare literă moartă. Pentru a-și păstra sentimentul muzical într-o permanentă elevație și tensiune, melomanul trebuie să evite, pe cât îi este posibil, interpretările mediocre, impersonale, exterioare: ele îi tocesc ascuțimea percepției și lasă în urma lor o insatisfacție cu atât mai mare cu cât este mai importantă opera prezentată. Chiar Bach, Mozart, Beethoven — și mai ales ei — devin cu asemenea prilejuri penibil de ascultat, noblețea și profunzimea mesajului lor apar desfigurate, în ciuda corectitudinii formale a reproducerii notelor. Trebuie să ne deprindem a asculta capodoperele muzicii numai în tălmăciri demne de ele, și când sala de concert nu ne oferă o asemenea interpretare, să preferăm fără ezitare înregistrarea pe disc sau bandă de magnetofon.

Întrebarea pe care ne-o punem în acest moment este simetrică încercării de a explica modul cum se naște opera compozitorului: care este drumul parcurs de interpret pentru a ajunge în stare să dea suflet notelor, pentru a învia litera moartă și a o face să trăiască o viață asemănătoare cu cea cunoscută de ea în imaginația înfierbîntată a compozitorului? Cum se desfășoară această a doua creație a operei?

Interpretul ca părtăș al procesului compoizistic. Oricît ar fi arta interpretativă de distinctă față de cea compoizistică, ele nu sînt separate printr-o barieră rigidă. Dimpotrivă, există puncte în care una se confundă cu cealaltă.

Sînt compozitori care, posedînd și talent de dirijor, violonist sau pianist, își prezintă singuri operele în public. Bach își cînta la orgă lucrările destinate acestui instrument, își dirija cantatele sau oratoriile. Enescu cînta fie partea de vioară, fie cea de pian a sonatelor sale, își dirija simfoniile și suitele. Concepția interpretativă se identifică în asemenea cazuri cu cea compoizistică, redarea muzicii se face, pînă la cele mai mici detalii, în spiritul intențiilor compozitorului. Acesta este de

altfel principalul motiv care determină pe unii compozitori să apară și în postura de interpreți: pot astfel să realizeze muzica așa cum și-au imaginat-o când au compus-o.

Nu este însă nevoie ca interpretul să fie neapărat autor al operei pe care o prezintă publicului, pentru a avea un rol activ în crearea acesteia. Printr-o serie întreagă de aspecte specifice activității sale, el este adesea chemat să ia parte la procesul componistic și să contribuie la încheierea operei.

Marii interpreți au fost dintotdeauna sfetnicii apropiați ai compozitorului atunci când acesta urmărea să cunoască îndeaproape cerințele, posibilitățile unui instrument, ale orchestrei. Brahms și-a compus concertul de vioară într-o strînsă colaborare cu Ioachim, Bartók a beneficiat de sugestiile lui Benny Goodman în compunerea *Contrastelor* și de ale lui Menuhin în cazul sonatei pentru vioară solo. Șostakovici a recurs la sfaturile lui Rostropovici când și-a scris concertul pentru violoncel etc. Cu adevărat fecund a fost aportul interpretului atunci când s-a adaptat necesităților de expresie ale compozitorului, favorizînd exprimarea mesajului și manifestarea stilului caracteristic acestuia. Această precizare este impusă de constatarea că, din slăbiciune artistică, compozitorul se lasă uneori dominat de sugestiile interpretului: acesta îi impune veleitățile sale de virtuozitate, precum și prejudecățile legate de felul îngust în care înțelege rolul și posibilitățile instrumentului (sau vocii). Rezultă atunci lucrări cu multă dantelă violonistică sau focuri pianistice de artificii, dar fără idei consistente, cu melodii siropoase ce se pretind cantabile și emoționante, cu arii a căror strălucire sonoră ascunde o lamentabilă goliciune lăuntrică. Marii compozitori s-au împotrivit întotdeauna acelor presiuni ale interpretului care proveneau din comoditate și dorință de succes facil. Sînt renumite răbufnirile de mînie ale lui Beethoven împotriva unor interpreți ai vremii care, speriați de felul lui inovator

de a scrie pentru vioară, îl preveneau asupra imposibilității de a interpreta cutare sau cutare sonată.

Aducînd un omagiu contribuției atît de prețioase a interpretului, compozitorul l-a investit încă din vremuri îndepărtate cu dreptul de a introduce în corpul lucrării, în locuri anume indicate, pasaje de invenție personală, menite să valorifice spectaculos latura virtuoasică a măiestriei sale — așa-zisele *cadențe*. Drept de care foarte mulți instrumentiști s-au grăbit să uzeze. S-a ajuns astăzi la o bogată literatură de cadențe pentru unul și același concert, interpretului contemporan oferindu-i-se astfel posibilitatea să aleagă pe cea pe care o consideră mai inspirată. Compunînd asemenea cadențe, instrumentistul folosește teme ale lucrării, tratîndu-le în așa fel încît să poată desfășura în toată amploarea ei tehnica de care dispune. Și-au cîștigat celebritate cadențele scrise de: Kreisler, Hubermann, Enescu, Lipatti, Szigeti, Joachim, Auer, Heifetz, Oistrach pentru marile concerte clasice sau romantice. S-a întîmplat însă adesea ca interpretul să conceapă cadența nu în spiritul operei compozitorului, ci în acela al unei dorințe egoiste și îngîmfate de strălucire personală sau pur și simplu să se dovedească incapabil a gîndi componistic. Pentru a-i permite cititorului să-și facă o idee despre cadențele compuse de Bülow la concertul în sol major de Beethoven, Weingartner îi sugerează să-și închipuie că în mijlocul unei poezii de Goethe ar intercala versuri de... Iosef Lauff. Îngrijorați de soarta operei lor, în eventualitatea unui asemenea tratament din partea interpretului, compozitorii — începînd mai ales cu Beethoven — au căutat să-și scrie și cadențele. Nere trăgînd interpretului acest drept tradițional, ei și-au oferit și propria lor versiune, în speranța că instrumentistul, pătruns de respect pentru autor, o va prefera celorlalte.

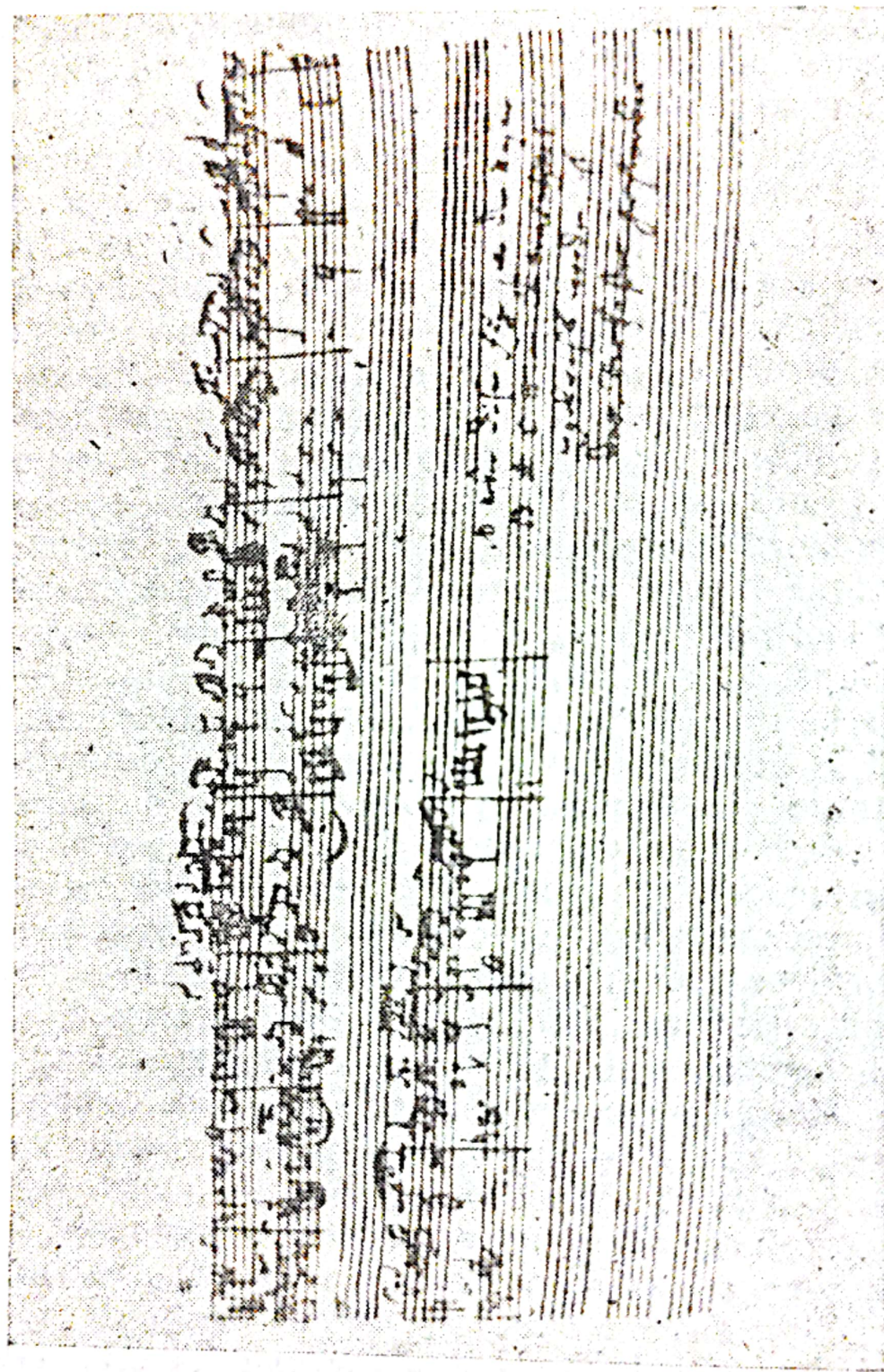
Un cîmp larg de colaborare cu compozitorul în definitivarea expresiei sonore îi este deschis interpretului de către acele lucrări — aparținînd mai ales preclasicismului și clasicismului — care necesită precizări în

cea ce privește frazarea, nuanțele de intensitate, indicațiile de tempo. Îndeosebi compozitorii din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea lăsau o mare libertate de inițiativă interpretului, această libertate mergînd pînă la dreptul de a completa spațiul armonic al lucrării, pe care compozitorul se mărginea să-l sugereze sumar. Pentru a preîntîmpina arbitrarul în înțelegerea felului cum trebuie interpretată o muzică lipsită de indicații interpretative și pentru a o pune de acord cu progresele tehnicii instrumentale, mulți interpreți și-au asumat sarcina de a realiza „redactări” sau „ediții” unde precizau pînă la detaliu expresia, frazarea, dinamica și agogica acelei muzici. Adeseori, aceste ediții ajutau realmente interpretului să descopere adevărata viață interioară a operei — mai ales atunci cînd aparțineau unor muzicieni care erau și compozitori — cum este cazul preludiilor și fugilor de Bach redactate de Busoni sau al sonatelor beethoveniene redactate de E. Fischer. Dar au avut loc și fenomene opuse: preocupați să preîntîmpine denaturarea stilului componistic, autorii unor asemenea ediții alunecau adesea ei înșiși — sub presiunea unei viziuni subiectiviste a muzicii sau dintr-o incapacitate de a înțelege sensul compoziției — spre o prezentare deformată a stilului pe care-și propuneau să-l reconstituie în toată autenticitatea lui. Și-au cîștigat o celebritate negativă ediția sonatelor de Scarlatti îngrijite de Tausig (care schimba cu ușurință tonalitatea re minor în mi minor și transforma prospețimea picantă a muzicii în sentimentalism moleșit) sau redactarea compozițiilor lui Bach, Beethoven și Chopin de către Czerny, Clindworth, D’Albert, Paderewski, care au adus ideilor componistice corectări și adăugiri nejustificate. Pentru a arăta absurditatea unor asemenea intervenții, generate de o prezumțioasă convingere a redactorului că poate gîndi mai bine decît compozitorul, Wanda Landowska le compara cu pretenția pe care ar putea-o avea într-o bună zi un sculptor de a modela marmura Venerei din Millo pentru a da zeiței

o talie de viespe sau de a modifica nasul lui Apolo pentru a-i da o expresie mai caracteristică... De la romantici încoace, compozitorii au început să dea indicații din ce în ce mai minuțioase de interpretare: doreau să evite orice posibilități de răstălmăcire a intențiilor, printr-un comentariu redacțional arbitrar.

Orice lege își are însă excepțiile ei, care nu numai că n-o zdruncină, dar o confirmă: artistul interpret se poate abate de la principiul nonviolabilității textului componistic atunci când imperative artistice superioare, adică interesul compoziției însăși, o reclamă. Pregătindu-se pentru a dirija *Simfonia a IX-a* de Beethoven, Wagner s-a văzut pus în fața unei adevărate probleme de conștiință: să cuteze oare a interveni în orchestrația pe care, din cauza surdității, compozitorul n-o putuse pune de acord cu ideile sale atît de energice și revoluționare? Să încerce a face haina orchestrală adecvată acestor idei pentru o și mai pregnantă reliefare a acestora? După o îndelungă deliberare cu sine însuși — evocată în studiul său *Pentru interpretarea „Simfoniei a IX-a” de Beethoven* — Wagner purcese la modificarea orchestrației beethoveniene: completînd și întărind grupele orchestrale care prezintă unele teme, pentru a da acestor idei forța necesită de conținutul lor melodic. Amendamentele aduse de Wagner orchestrației beethoveniene s-au impus ca obiectiv necesare, ele înlesnind sesizarea și urmărirea firului conducător al gândirii compozitorului. Bineînțeles că reușita lui Wagner s-a datorat în mare măsură intuiției lui de compozitor, grație căreia a putut înțelege gândirea beethoveniană din chiar lăuntrul ei.

Interpretul devine părtaș al procesului componistic și transcriind o lucrare pentru un alt instrument sau grupă de instrumente decît cele cărora le-o destinase inițial compozitorul. Consecința transcripției este nu numai sporirea posibilităților de răspîndire a acelei lucrări (capriciile pentru vioară ale lui Paganini, de pildă, au putut intra, datorită transcrierilor lui Schu-



Bach, ultimele măsuri din Arta fugii — lucrare pe care moartea compozitorului a întrerupt-o.

mann și Liszt, și în repertoriul pianiștilor), dar și dezvăluirea unor laturi ascunse ale gândirii compozitorului (spre exemplu, potența simfonică a cvartetelor lui Beethoven, valorificată prin transcrierea lor pentru orchestră de coarde). Transcripția echivalează uneori cu un adevărat proces de creație, cum s-a întâmplat cu *Arta fugii*, scrisă de Bach pentru voci ideale, fără specificarea vreunei instrumentații: ea a fost obiectul unor foarte diferite încercări de transcripție, gândite atât din punctul de vedere al fidelității față de concepția lui Bach, cât și din cel al mentalității ascultătorului modern. Roger Vuataz a preconizat o orchestratie romantică, fastuoasă, căreia Kurt Redel i-a opus un ansamblu orchestral redus la minimum. Helmuth Walcha a prezentat lucrarea într-o versiune organală-monumentală și colorată, pentru ca olandezul Gustav Leonhardt să prefere a se mărgini la sonoritatea ascetică a clavecinului, mai credincioasă, poate, sobrietății originale. Ultima transcripție aparține dirijorului francez Paul Kuentz, care a separat fiecare grup de fugi, încredințate instrumentelor cu coarde, printr-un canon interpretat la orgă, contopind astfel unitatea, varietatea și sobrietatea. Bineînțeles, și pe transcripții își poate pune pecetea mentalitatea facilă, cabotină, căutarea ostentativă a efectului — trăsături atât de des întâlnite la interpreți. Un asemenea destin au avut multe din piesele pentru orgă sau vioară ale lui Bach (*Passacaglia*, *Toccata*, *Ciaccona*) care, transcrise pentru orchestră simfonică mare, au căpătat o spectaculozitate ce nu li se potrivește. Ca să nu mai vorbim de *Egmont* transcris pentru fanfără sau de preludiile lui Chopin transformate în muzică ușoară comercială. *Est modus in rebus*; transcripțiile își au și ele o limită, impusă de datoria păstrării nealterate a esenței mesajului componistic.

S l u j i r e a c o m p o z i t o r u l u i - i m p e r a t i v f u n d a m e n t a l . Uitînd sau trecînd cu ușurință peste faptul că menirea sa este de a reconstitui cu maximă

fidelitate mesajul compozitorului, interpretul își permite adesea libertăți de redare ce denaturează sensul operei. În acest spirit îl interpreta Rahmaninov pe Scriabin: neținând seama de rubato-ul ritmului, de subtilitatea coloritului sonor, de impetuozitatea frenetică a liniilor melodice, el împingea în umbră tot ce era mai original în stilul compozitorului, dînd în schimb la iveală un Scriabin rahmaninovizat, adică monumental, cu linii precise și îngroșate. Rahmaninov își făcuse parcă un principiu din intervenția despotică în textul compozitorului; este renumit felul cum reda el marșul funebru din *Sonata în si bemol minor* de Chopin, unde, încălcînd flagrant indicația autorului, relua ideea principală nu într-o sonoritate stinsă și contemplativă (cum stătea scris în note), ci într-una violentă, revoluționară. Efectul este într-adevăr covîrșitor pentru oricine ascultă pe disc înregistrarea acestei interpretări, dar este un efect nu atît chopinian, cît rahmaninovian.

Mai ales de la romantici încoace, adică de cînd interpretul este tot mai mult amăgit de mirajul libertății extravagante și al afirmării propriului său eu, compozitorii trăiesc sub o adevărată teroare a gîndului că intențiile lor pot fi denaturate. „Cum, se întrebă cu o premeditată ingenuitate Debussy, există oameni care scriu muzică, oameni care o editează și pianiști care fac ce vor din ea?” Mai ofensiv din fire, Berlioz se adresa interpreților operei sale *Troienii* în termeni categorici: „Autorul se consideră dator să prevină pe cîntăreți și dirijori că nu a lăsat să se strecoare nici o imprecizie în scriitura sa. În consecință, el îi roagă pe cei dinții să nu schimbe nimic din rolurile lor, să nu facă respirații în timpul declamării versurilor, să nu adauge nici ornamente, nici apogiaturi în recitative și în alte locuri, precum și să nu le omită pe cele care sînt indicate. Pe ceilalți îi face atenți să ia acordurile acompaniatoare ale recitativelor întotdeauna pe acei timpi ai măsurii pe care autorul i-a așezat, iar nu mai devreme

și nici mai târziu. Într-un cuvânt, această lucrare trebuie interpretată așa cum este scrisă".

„Doar un pic mai repede sau un pic mai lent, și totul e compromis", spunea Gluck, subliniind importanța fidelității interpretului față de indicațiile partiturii. Într-adevăr, dacă, bunăoară, în finalul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, izbucnirii vehemente a orchestrei (Presto), din care țîșnește recitativul baritonului (O, Freunde...), nu-i precede, așa cum minuțios prevede autorul, succesiunea de *ritenuto*, *poco adagio* și *Tempo I*, semnificînd șovăiala transformată în hotărîre, muzica și-ar pierde sensul beethovenian real. Iată de ce interpretul conștient de menirea sa nu poate să nu fie pătruns de cea mai mare grijă față de textul autorului: va vedea în respectarea lui *suprema lex* și își va învinge orice pornire egoistă de autoetalară. „Cînd încep să lucrez la o operă, o abordez cu pălăria în mînă," spunea renumitul pianist Emil Sauer. Deviza lui Dinu Lipatti era: „Nu vă serviți de muzică, ci serviți-o!" (D. Tănăsescu, *Lipatti*, București, 1962, p. 3.)

Există, bineînțeles, fidelitate și fidelitate. Pentru unii interpreți respectul față de partitură se rezumă la reproducerea exactă a ceea ce stă scris pe portative și în jurul lor — aici găsim sursa atîtor interpretări care, deși nu pot fi învinuite de vreo abatere de la text, îl trădează totuși pe compozitor, căci îi prezintă opera ca și cum ea ar fi o înșăilare formală desunete, iar nu expresia vie a unui crez. Redarea exactă a textului este numai o latură a problemei, ea fiind inseparabilă de *felul cum* este enunțat. Aceeași frază muzicală poate fi rostită în numeroase chipuri (ca, de altminteri, orice text scris), dar numai anumite frazări vor însufleți expresia, vor face din ea o vorbire elocventă. Fidelitatea spre care au tins și tind marii interpreți privește nu numai — și nu atît! — litera, cît mai ales spiritul operei. Corectitudinea redării textului îi interesează dintr-un punct superior de vedere — acela al recreării operei compo-nistice, cu viața ce i-a fost inițial insuflată de compo-

zitor și pe care semnele grafice ale partiturii o tănuiesc. Spunea Pablo Casals: „Artistul răspunde de muzica pe care o execută. El trebuie s-o dăruiască și chiar s-o plăsmuiască din nou dacă este nevoie. *Adevăratul respect față de muzică înseamnă să-i dai viață.* Asta e prima poruncă”. (Corredor, *De vorbă cu Pablo Casals*, București, 1957, p. 267.)

Retrăirea procesului creator. Cum va da însă viață cîntărețul, instrumentistul, dirijorul operei interpretate? Cum va putea el să reînvie freamătul care s-a consumat cîndva în conștiința compozitorului, freamăt pe care semnele grafice ale partiturii l-au obiectivat într-o formă înghețată, neînsuflețită? Nu există decît o singură cale: efortul interpretului de a retrăi procesele petrecute în sufletul compozitorului, această retrăire putînd (și trebuind, de fapt) să culmineze cu acea „iluzie fecundă care îl face pe interpret să se creadă pentru o clipă autorul operei” (Cor-tot). Enescu povestește în amintirile sale (Paris, 1955, pp. 111—112) următoarea întîmplare: „Într-o zi—eram la Viena, unde tocmai cîntasem cele trei sonate de Brahms—un necunoscut veni să mă viziteze în cabină și îmi puse pe neașteptate o întrebare dificilă: «Cînd cîntați sonate ca acestea, credeți că sînteți George Enescu sau Johannes Brahms?» O clipă îmi stăruie în minte gîndul că interlocutorul vrea să-și bată joc de mine... Dar nu, își păstrează seriozitatea și își dezvoltă ideea: «Aș vrea să mă înțelegeți bine: sînt curios să știu dacă vi se întîmplă să încercați iluzia de a vă crede uneori autorul operei pe care o interpretați.» N-am fost în stare să-i dau un răspuns. De altfel, ce părere și-ar fi făcut despre mine dacă i-aș fi declarat fără ocol: «Da, domnule, aveți dreptate: acum cinci minute eram Brahms în persoană...» Mai prudent, m-am abținut, oferindu-i în loc de explicație un surîs echivoc. Am reflectat însă de atunci la problema în fața căreia mă pusese. Nu, nu este un sacrilegiu a te confunda cu creatorul unei capo-

dopere: este, dimpotrivă, o iluzie fecundă, care-ți permite a te identifica și mai bine cu magicianul al cărui umil interpret ești. Lucrul este relativ ușor când trăiești într-un vis permanent. În ceea ce mă privește pe mine, care nu încetez să visez în compania marilor morți, dacă nu mă transport în secolul al XVIII-lea când cînt o sonată de Bach, dacă nu mă cred Beethoven când atac *Sonata Kreutzer* — am impresia că nu-i pot tălmăci bine". Marii interpreți împing într-adevăr studierea operei și identificarea cu ea pînă la dobîndirea sentimentului că muzica interpretată le aparține, țîșnește din propria lor inventivitate componistică.

Iată de ce mulți interpreți — și tendința aceasta s-a accentuat în ultimele decenii — se dedică într-o măsură mai mare sau mai mică și muncii componistice. Ei se deprind astfel să gîndească opera muzicală și dinlăuntrul ei, ca făuritori ai construcției sonore, ceea ce îi înzestrează cu o elocvență superioară, cu virtuți interpretative deosebite, pe care Rahmaninov le definea astfel în renumitul său articol *Compozitorul ca interpret*: în primul rînd o imaginație mai bogată, compozitorul fiind dotat cu darul de a-și reprezenta opera înainte de a o compune; apoi un sentiment dezvoltat al coloritului muzical, cu alte cuvinte capacitatea de a sugera prin intermediul unui instrument o varietate de timbre. Preocupările componistice ale unui interpret pot să nu aibă o importanță prea mare pentru muzica universală (deși Furtwängler a compus trei simfonii, Wilhelm Kempff patru opere, iar Weingartner cinci cvartete, ei au rămas întipăriți în conștiința publicului nu ca autori, ci ca tălmăcitori ai muzicii), dar ele au o imensă importanță pentru arta sa interpretativă, căci dau posibilitatea unei mai depline contopiri cu gîndirea compozitorului.

În năzuința sa de a ajunge să se transpună în mentalitatea și sensibilitatea autorului a cărui operă o prezintă, interpretul poate întreprinde cele mai variate și mai ingenioase acțiuni, menite să-i creeze o ambianță

prielnică acestei identificări. Aflînd, în urma investigațiilor, că Beethoven a compus partea a II-a din *Sonata opus 10 nr. 3 în re major pentru pian* sub impresia scenei morții lui Klärchen din *Egmont*, Edwin Fischer a căutat să se apropie prin lectura goetheană de starea sufletească în care se găsea Beethoven. Dar chiar dacă nu a prezidat în mod direct la compunerea unei opere, ambianța anumitor forme de artă poate să-l ajute pe interpret să pătrundă mai profund în sufletul muzicii interpretate de el, cum se întîmpla cu Liszt în timpul pelerinajului său italian: „Rafael și Michelangelo mă făceau să-i înțeleg mai bine pe Mozart și Beethoven; Ioan de Pisa, Fra Beato, Francia mi-i lămureau pe Allegri, Marcello, Palestrina; Tizian și Rossini îmi apăreau ca doi aștri cu o radiație asemănătoare. Coliseul și Campo Santo nu sînt atît de îndepărtați, cît se crede, de *Simfonia Eroică* și de *Requiem*”. (Th. Bălan, *Liszt*, București, 1957, pp. 23—24.)

Clarificarea planului interpretativ. Dar cea mai importantă cale pe care interpretul poate ajunge să se identifice cu lumea spirituală a compozitorului este înțelegerea structurii interioare a operei: deslușindu-i secțiunile componente și relațiile dintre ele, interpretul nu numai că dobîndește o imagine limpede a sensului muzicii (căci mesajul compozitorului se cristalizează din felul cum își orînduiește materialul), dar capătă posibilitatea de a-și reprezenta lucrarea ca unitate, sub aspectul ideii ei generale și conducătoare, cu întreaga desfășurare a discursului, ceea ce îl apropie de starea de spirit a compozitorului căruia, cum spunea Rahmaninov, îi este caracteristică tocmai această capacitate „de a-și imagina lucrurile cu asemenea forță, încît în conștiința sa să apară tabloul limpede al viitoarei opere înainte de a fi scris chiar măcar o notă”. Altfel va acționa în mediul sonor interpretul căruia îi este clară linia evolutivă a operei — ca și cum aceasta i-ar aparține — decît cel ce nu s-a ridicat la conștiința

întregului și, înaintînd din aproape în aproape, dă impresia că orbecăiește și îl împiedică astfel pe ascultător să-și dea seama de structura și sensul operei în ansamblu: cum s-ar spune, se lovește de copaci, dar nu vede pădurea. Iată de ce prima grijă a unui interpret de concepție superioară este aceea de a ajunge să stăpînească lucrarea ca întreg, de a-și clarifica planul arhitectural pe baza căruia să-și poată construi interpretarea în toate detaliile ei. „Am socotit necesar, încă din vremuri îndepărtate, ca înainte de a mă ocupa de detaliile interpretării să-mi formez o idee despre structura generală a operei: despre atmosfera ei interioară, despre formă, despre raportul dintre diferitele părți, precum și despre relația dintre ele și întreg etc. Această metodă mi-a dat posibilitatea să definesc atît caracterul fundamental, cît și diferitele particularități ale interpretării” (Bruno Walter, *Despre muzică și interpretare*, ed. rusă, p. 103.)

În strădania de a-și clarifica planul interpretativ al operei, instrumentistul sau dirijorul va căuta să stabilească ceea ce, cu un cuvînt împrumutat din teatru, am putea numi dramaturgia lucrării, adică dialectica vie a dezvoltării acestor personaje muzicale sui-generis, care sînt motivele și temele, precum și „scenele” sau „actele” cu care sînt echivalente secțiunile, părțile compoziției. Interpretul conștient și convins că a cînta înseamnă nu a înșirui sunete, ci a vorbi despre ceva, a evoca ceva, va năzui întotdeauna să-și construiască interpretarea după un plan care să pună în lumină acțiunea implicată de discursul sonor, dinamismul epico-psihologic al muzicii. Abordînd opera, prima sa grijă va fi aceea de a stabili în ce direcție se îndreaptă acțiunea muzicală, în ce constă destinul „personajelor” sonore, prin ce faze trec această acțiune și aceste personaje, care este deznodămîntul impus de întreaga desfășurare dramaturgică. Chiar cîntînd o piesă scurtă, miniaturală, în aparență lipsită de probleme, artistul de înaltă formație o va gîndi prin prisma unui plan interpretativ

care dă muzicii elocvență și sens. Rămîi uimit de ceea ce izbutește să facă Rahmaninov din renumitul marș turc din *Ruinele Atenei* de Beethoven, prezent în mai toate caiele pentru începători și de aceea într-o bună măsură banalizat: el expune tema marșului ca pe o melodie ce se conturează în zări, se apropie, trece cu energie prin fața noastră și apoi se îndepărtează, pierzîndu-se la orizont: un plan interpretativ ce mizează pe gradarea sonorităților de la mezzo-piano prin fortissimo la pianissimo, sugerînd cu plasticitate imaginea unei procesiuni militare urmărită de un privitor nemișcat.

Importanța planului interpretativ crește în raport cu dimensiunile compoziției: cu cît va fi mai amplu spațiul desfășurării acesteia, cu atît mai stringent se va impune necesitatea unui plan care să reliefeze drumurile mari, imaginile constitutive ale operei, evitîndu-se astfel impresia atît de frecventă a confuziei sau linearității. H. Neuhaus polemizează cu acei interpreți care, cîntînd scherzo-ul în si minor de Chopin, prezintă tema, în cele trei apariții ale ei, identică cu sine însăși, lipsind expresia de dinamism, gradație psihologică, forță evocatoare. „Reluarea de trei ori a temei principale își pierde sensul dacă o cîntăm după schema A—A—A. Acela care simte și înțelege întregul va realiza fără îndoială A—A₁—A₂... Pentru *Fantezia în fa minor*, personal, mi-am făurit următoarea schemă: A A₁ A₂. Firește, mă refer aici la schema de interpretare, adică la cea emoțional-expresivă, în concordanță cu schema compozitorului". În cazul unui mare ciclu instrumental, simfonic sau vocal-simfonic, importanța planului interpretativ este pur și simplu vitală: fără el, dirijorul sau instrumentistul ajunge asemenea unei bărci neputincioase cu care valurile stihinic dezlănțuite se joacă, purtînd-o în toate direcțiile și sfîrșind, eventual, prin a o înghiți. Bruno Walter descrie migala cu care a trebuit să înalțe coloanele necesare susținerii imensei arcade pe care o reprezintă interpretarea dată de el *Patimilor după Matei* de Bach. Impresia de descriere monotonă care ar fi putut

rezulta din înșiruirea celor 78 de numere ale oratoriului este evitată de dirijor prin clara delimitare a forțelor dramaturgice: personajele biblice (care iau parte la evenimente), comentatorii acestor evenimente (soliști, coruri), comunitatea creștină (simbolizată prin numeroasele corale ce despart scenele acțiunii muzicale); tensiunea artistică a interpretării va fi obținută prin confruntarea acestor forțe, fiecareia din ele dirijorul conferindu-i o anumită fizionomie expresivă.

Cum însă muzica este o artă a duratei, o artă prin excelență temporală, planul interpretativ prefigurat de compozitor nu va căpăta viață și putere de convingere decât în condițiile găsirii acelei mișcări pe care o cere esența psihologică a muzicii. Este problema tempo-ului, care apare pe tapet încă de la începutul punerii în studiu a operei: dacă nu descoperă mișcarea adecvată spiritului piesei, interpretul poate denatura caracterul acesteia, căci, așa cum spunea Gluck, este suficient să cânti un pic mai repede sau un pic mai lent pentru ca totul să fie compromis. Cîtor dirijori nu li se întîmplă să rateze efectul copleșitor (uragan dezlănțuit!) pe care trebuie să-l producă infernalul Scherzo al *Simfoniei a X-a* de Șostakovici, neîndrăznind să se avînte cu viteza amețitoare presupusă de caracterul muzicii; și la cîți pianiști nu eșuează interpretarea lui Bach într-un exercițiu pedant din cauza repeziciunii cu care se grăbesc să înșiruie notele (repeziciune care-l făcea pe Enescu să spună: „Declarați război vitezei, cu scopul de a impune accente juste. Un preludiu de Bach cîntat fără accente este comparabil unui robinet de apă care curge...”). Pentru un interpret lucid, a da o imagine fidelă a operei înseamnă, înainte de toate, a da mișcării un curs, un debit care să corespundă ritmului psihologic interior al muzicii, restabilind astfel o autenticitate pe care o vede încălcată în interpretările altora. Felix Weingartner arată cît a avut de luptat pentru a imprima părții secunde (*Andante con moto*) din *Simfonia a V-a* de Beethoven tempo-ul cel mai apropiat intențiilor

compozitorului: „Dirijorii vremurilor trecute — spune el — nu țineau seamă de *con moto* și cântau această parte în tempo de *andante*, în timp ce modernii se pare că nu-l remarcă decât pe *con moto*, căzînd într-un *allegretto* care face ca minunata temă a acestei mișcări să capete un caracter de dans, absolut străin naturii sale. Interpretarea mea menține *andante*-le și înțelege *con moto*-ul ca fluidul spiritual care leagă și însuflețește bucată”. (*Über das Dirigieren*.)

Pentru interpreții care privesc cu superficialitate muzica, stabilirea tempo-ului este o chestiune mecanică, exterioară, rezolvabilă cu ajutorul metronomului (instrument ale cărui băți arată gradul de repezițiune al mișcării piesei, pe baza unui număr indicat de compozitor). Ca și cum mișcarea ar fi un impuls comunicat dinafară muzicii, iar nu însăși esența, sufletul acestei arte. Numărul menționat adesea de compozitor la începutul unei lucrări (de exemplu, R. Strauss își precede poemul simfonic *Don Juan* de indicația metronomică $\text{♩} = 84$) are un caracter orientativ, el trebuie să servească interpretului ca punct de reper, nu să-l strîngă în chingile unui imperativ despotice. Departe de a fi un dat matematic, rigid și invariabil, tempo-ul este nemijlocit, intim legat de trăirea interpretativă a piesei. Lui Fritz Kreisler, renumitul violonist, îi plăcea să povestească despre experiența colaborării lui cu Brahms în interpretarea concertului pentru vioară în re major. La una din repetiții, Brahms, aflat pe atunci la amurg de viață, a dirijat cu o viteză amețitoare, incomparabil mai repede decât de obicei, ceea ce l-a făcut pe Kreisler să se oprească și să protesteze. Brahms i-a replicat însă: „Și de ce nu, dragul meu? Astăzi pulsul îmi bate mai repede decât de obicei”. „Ce minunată justificare! — comentează Charles Munch, care relatează acest dialog. Și foarte rău că numai asemenea mari muzicieni ca Brahms pot recurge la ea. Ceilalți au nevoie ca pînă la ieșirea pe estradă să socotească și să planifice totul, inclusiv viteza propriului puls.” (*Sînt dirijor*, ed. rusă,

p. 65) Esența tempo-ului este, desigur, dată de muzica însăși, dar înțelegerea lui concretă deschide un larg câmp de inițiativă și aport personal interpretului, ceea ce dovedește o dată în plus caracterul creator al artei sale. Cît sînt de naivi preinșii cunoscători care se consideră în măsură a stabili că o interpretare denaturează — accelerînd sau rîrînd — tempo-ul real al piesei. Învinuit de un critic că ar fi luat un tempo prea rapid în finalul unei simfonii de Mozart, Richard Strauss spunea: „Se pare că acești reprezentanți ai presei sînt în legătură directă cu Olimpul”.

Nu vrem să acredităm ideea că interpretul este liber să-și aleagă mișcarea în care va evolua piesa interpretată de el. Există cerințe obiective ale muzicii, iar tempo-ul luat de el poate să se apropie sau să se îndepărteze de acest sens obiectiv al operei compozitorului. Găsirea tempo-ului just se produce însă nu prin imitarea a ceea ce fac alții sau prin conformarea mecanică la indicațiile metronomului, ci în procesul identificării cu esența spirituală și structurală a muzicii interpretate: este răsplata unei perseverente conduceri a acestui proces. Încearcă să stabilească în abstract tempo-ul unei piese pe care urmează s-o cînte doar cei ce nu s-au impregnat de acea muzică, nu i-au pătruns conținutul. Cum se explică faptul că vechii maeștri fie nu indicau tempo-ul (Bach), fie îl menționau, ca Haydn și Mozart, la un mod extrem de general (allegro, andante, adagio), susceptibili de multiple tălmăciri? Ei contau pe identificarea interpretului cu firul gîndirii compozitorului, această identificare îndrumîndu-l de la sine spre tempo-ul just. Cel care a pus bazele unei asemenea înțelegeri a problemei tempo-ului a fost Richard Wagner, a cărui artă dirijorală — revoluționară ca și muzica sa — a scuturat mult praf de pe metodele tradiționale, scolastice de interpretare. El a instaurat principiul că găsirea mișcării potrivite este consecința pătrunderii adînci în esența melosului. „Numai înțelegerea exactă a melosului — spunea el — dă mișcarea

autentică; aceste două elemente sînt inseparabile; unul îl condiționează pe celălalt. Și dacă, făcînd o apreciere asupra felului cum sînt la noi de obicei executate operele clasice, nu mă tem să-l caracterizez ca defectuos într-un grad neliniștitor, nu mă tem nici să adaug că dirijorii noștri nu înțeleg de loc tempo-ul exact, deoarece nu înțeleg de loc cîntul. N-am găsit încă în Germania un singur kapellmeister sau dirijor capabil să cînte realmente cu vocea — bună sau rea, nu importă — o melodie oarecare; muzica este pentru ei ceva abstract care plutește între gramatică, aritmetică și gimnastică. Nu e greu de înțeles că, înzestrat cu o asemenea mentalitate, poți deveni un bun profesor într-un conservator sau vreun institut de gimnastică muzicală, dar că nu vei fi în stare să insuflă viață unei execuții muzicale." Pentru a demonstra sterilitatea și absurditatea înțelegerii abstract-mecanice a tempo-ului, Wagner povestește următoarea experiență personală: „În primele mele opere dădusem indicații foarte explicite privind tempo-ul și îl fixasem (cel puțin așa credeam) într-un mod invariabil cu ajutorul metronomului. Cînd constatam, bunăoară, în interpretarea lui *Tannhäuser* întrebuintarea unei mișcări nefirești, mi se aducea invariabil argumentul că interpreții se conformaseră cu cea mai mare rigoare indicațiilor mele metronomice. Atunci am înțeles nesiguranța raporturilor dintre matematică și muzică; și din acel moment nu numai că am lăsat la o parte metronomul, dar m-am mulțumit cu notații extrem de generale în privința mișcării principale, făcînd precizări doar cînd aveau loc modificări ale acestei mișcări". (*Arta de a dirija orchestra, Oeuvres en prose*, t. IX, pp. 200—202.)

I p o t e z a p r o g r a m a t i c ă d e l u c r u .
Muzica nu poate pune stăpînire pe ascultător decît dacă îi vorbește cu elocvență, îi sugerează ceva legat de viața umanității, naturii, spiritului. Interpretul lucid știe acest lucru și încearcă, încă din faza inițială

a muncii sale asupra operei, să-și impregneze cîntul de o maximă forță evocatoare. Mijlocul cel mai eficient este de a gândi structurile muzicale nu în sine, abstract și formal, ci ca simboluri poetice, ca ferestre deschise spre o lume viu colorată, spre semnificații umane superioare. Cînd compozitorul își concepe expresia sub semnul unui programatism declarat, această poetizare a gândirii interpretative nu este de loc greu de realizat: este suficient să mergi în lungul firului al cărui capăt îți este oferit de compozitor prin titlul sau argumentul literar al piesei sale. Așa face Marguerite Long cînd studiază preludiile lui Debussy: pornind de la imaginea lapidar indicată de compozitor la finele fiecărei piese, ea urzește o întreagă țesătură poetică, menită să dea fior și plasticitate cîntului pianistic. Abordînd, de exemplu, Preludiul nr. 7 din caietul I cu epigraful „Ce a văzut vîntul de apus”, pianista a trebuit să-și pună întrebarea: într-adevăr, ce a văzut vîntul de apus? — întrebare al cărei răspuns este hotărîtor pentru orientarea fanteziei, concepției interpretului. Și atunci Marguerite Long a completat cu propria sa imaginație locul liber lăsat de compozitor prin felul enigmatic de a-și formula programul: „Rafale înfricoșătoare ale uraganului pe oceanul dezlănțuit. Autorul, antrenat de stihia frenetică, îi dă un ton de epopee sălbatică, ce cuprinde spațiul și timpul și povestește despre cataclismele tuturor epocilor. Gigantice avalanșe pianistice se năpustesc asupra lumii, într-un dialog cu forța omului, în acest haos sonor... Și totuși între două tunete mi se pare că aud strigătele alarmate ale cuiva...” În acest spirit gîndește Marguerite Long toate cele 24 de preludii ale lui Debussy.

În căutarea expresiei celei mai apte să reînvie pentru ascultător viața interioară a muzicii, interpretul se străduiește să descopere și să valorifice toate sugestiile programatice pe care le conține opera compozitorului. Dacă lucrarea pe care o are de cîntat nu este însoțită de precizări literare, el va găsi un punct de orientare în

alte opere, concepute de autor mai explicit sub raportul semnificației lor concrete. Nutrind convingerea că Mozart este în primul rând un compozitor scenic, Enescu stabilea frazarea muzicii concertistice a acestuia prin analogie cu ariile eroilor din *Don Juan*, *Nunta lui Figaro*, *Răpirea din Serai*, iar pentru muzica instrumentală a lui Bach căuta imagini inspiratoare în cantatele și oratoriile acestuia.

Drumul spre semnificația concret-programatică a muzicii este uneori mai ocolit, presupunând din partea interpretului ipoteze mai îndrăznețe, care atrag în cercul analogiilor revelatoare și creația altor compozitori. La conceperea sonatei *Waldstein* de Beethoven în strînsă legătură cu imaginea goetheană a lui Ganymed (frumosul prinț troian, răpit de Zeus pentru a-l sluji ca paharnic), Edwin Fischer mărturisește a fi ajuns pe calea descoperirii unor asemănări intonaționale între sonata beethoveniană și liedul compus de Schubert pe versurile acestei poezii a lui Goethe. Pentru ca uneori, atunci cînd orice surse literare obiective par a lipsi, interpretul să fie nevoit a-și imagina singur un program care să-i însuflețească gîndirea, să imprime plasticitate imaginilor sculptate de el în sunete. Este ceea ce a făcut Alfred Cortot studiind preludiile lui Chopin, în aparență atît de îndepărtate de concepția programatică a muzicii. Fiecăruia din cele 24 de piese, pianistul i-a gîndit un titlu care să particularizeze sugestiv atmosfera lirică emanată de sonorități: 1. *Agitato, do major*: „Așteptarea înfrigurată a iubitei”. 2. *Lento, la minor*: „Meditație dureroasă, pustie, marea își desfășoară întinderile”. 3. *Vivace, sol major*: „Cîntecul pîrîului”. 4. *Largo, mi minor*: „Pe un mormînt”. 5. *Allegro molto, re minor*: „Arborele cîntător”. 6. *Lento assai, si minor*: „Dor de țară” etc.

Nu este necesar — și de altfel nici de dorit — ca aceste ipoteze poetice de lucru ale interpretului să fie comunicate ascultătorului, acreditîndu-se astfel piesa executată ca muzică cu program și deschizîndu-se even-



tuale porți unei înțelegeri descriptive, particulare a sensului acestei arte. Pentru interpret însă au o importanță considerabilă, ele alimentându-i fantezia, plasticizându-i cântul și amplificând, pe această cale, ecoul muzicii în conștiința ascultătorului. Platitudinea incoloră, atât de frecventă în interpretările concertistice sau de operă, platitudine care face greu de suportat și plictisitoare capodopere nemuritoare ale muzicii, are ca una din surse incapacitatea dirijorului, instrumentistului, cântărețului de a-și reprezenta poetic, viu, concret-uman sensul muzicii interpretate, adică absența ipotezei programatice de lucru. Această debilitate sau lene a fanteziei se manifestă nu numai în raport cu lucrările lipsite de un text literar (să zicem că aici ar exista circumstanțe atenuante), dar chiar și cu acelea pe care autorii lor le-au însoțit de lămuriri programatice: am întâlnit un dirijor care, incluzînd (nu fără a se făli!) într-un concert al său simfonia *Mathis pictorul*, nu avusese curiozitatea nici măcar în ajunul concertului să caute și să privească reproducerile celor trei picturi ale lui Grünewald de pe altarul din Isenheim care-i inspiraseră lui Hindemith această muzică. Cum a sunat acea interpretare, nu este greu să vă imaginați...

P r o c e s u l î n s u ș i r i i o p e r e i. Cum devine operă muzicală un bun al interpretului, în așa fel încît acesta să ajungă a o reda ca și cum s-ar exprima pe sine, liber și spontan? Drum lung și întortocheat, nu mai puțin lung și întortocheat decît actul componistic, și purtînd, ca și el, amprenta individualității artistului care se apropie de operă cu o anumită concepție, un anumit temperament, o anumită cultură. Se întrevăd totuși, prin mulțimea modurilor de a studia o compoziție, anumite constante a căror schițare poate da cititorului o idee despre traiectoria acestui proces.

În cele mai multe din cazuri, interpretul începe prin a se strădui să-și formeze o imagine de ansamblu a operei; el va întreprinde toate acțiunile, muzicale și extra-

2

Cadence for party
Pour le Concerto
Pour Violon et Violoncelle de Brahms

The musical score is written on six staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics like *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) are indicated. Performance instructions such as *rit.* (ritardando) and *dim.* (diminuendo) are present. The score concludes with a double bar line and a final key signature change to one sharp.

Brahms — partitură cu semnătura lui George Enescu

muzicale, pe care le consideră necesare pentru a stabili ideea, atmosfera, structura compoziției, realizând astfel o stare de spirit asemănătoare celei pe care a trăit-o compozitorul înainte de a trece la înfăptuirea concepției sale. Pianistul Walter Gieseking preconiza o modalitate pur rațională de a atinge acest țel: interpretul nu va pune mîna pe instrument, nu-și va „suna” muzica pînă nu i-a pătruns spiritul prin studierea atentă a notelor, realizarea lor mentală pe calea auzului interior și reflecțiile la care îl împing atît textul componistic, cît și literatura scrisă în jurul ei. Metodă care, asigurînd o profundă asimilare intelectuală a muzicii și deci o clarvăzătoare călăuzire a procesului interpretativ, a și fost însușită de mulți artiști. Sînt însă și interpreți cărora metoda lui Gieseking le pare insuficientă, ea împiedicînd pe artist să se apropie emoțional de esența operei, să sesizeze viața ascunsă în note și care nu se dezvăluie decît la contactul cu sonoritatea. Pablo Casals îi va replica deci lui Gieseking: „Audiția interioară la citirea unei opere poate să fie completă în principiu. Dar nu e de ajuns pentru un artist să înțeleagă muzica din ochi, el are nevoie și de materialitatea sunetului. Deși nu schimbă orientarea, percepția sunetului ne dă un fel de exaltare care ne îmbogățește sufletul. Cu senzația sonoră (cel puțin eu), mă găsesc la citirea în fața unei bogății nebănuite, care-mi dă imbold în creație. Dovada acestei îmbogățiri este că de fiecare dată artistul găsește lucruri noi în execuție, depășind astfel studiul vizual”. (*Op. cit.*, p. 276). Să adăugăm că în cadrul acestei familiarizări auditive cu o operă intră și cunoașterea celor mai caracteristice din interpretările pe care i le-au dat alți artiști. Avînd de studiat o simfonie de Brahms, dirijorul va căuta să se impregneze nu numai de atmosfera brahmsiană, dar și de viziunea pe care un Furtwängler sau Georgescu, un Klemperer sau Walter au avut-o asupra acestei simfonii. O asemenea investigație îi este cu deosebire necesară artistului modern: avîntul luat pretutindeni de viața concertistică a dus

la o formidabilă diversificare a artei interpretative, ceea ce face ca autodefinirea stilistică a dirijorului sau instrumentistului să treacă prin delimitarea lui de alte mentalități interpretative sau prin dezvoltarea și sinteza conștiință a unor trăsături ale acestora. Pe parcursul acestor prime sondaje, destinate formării unei impresii generale, întrezărește artistul construcția arhitectonică a viitoarei sale interpretări, concepe ipotezele programatice de lucru și, intrînd în lumea spirituală a compozitorului, începe a se identifica cu ea și a se simți coautor al compoziției. Toate acestea urmînd a se limpezi și căpăta contur precis în focul migăloasei munci de studiere efectivă, practică, analitică a operei.

Este a doua mare etapă în care interpretul intră din momentul cînd a căpătat conștiința țelului ce trebuie atins: i s-a schițat în linii generale imaginea a ceea ce el înțelege că vrea să spună compozitorul, îi rămîne acum să precizeze contururile acestei imagini, să-i dea culoare, să o cizeleze. De la cuprinderea de ansamblu a operei, el va trece la studierea ei detaliată, pentru ca toate elementele expresiei, pînă la cel mai imperceptibil *rubato*, să convergă spre țelul prefigurat, să contribuie la crearea atmosferei pe care a visat-o, identificîndu-se cu autorul compoziției. Va purcede așadar la dezmembrarea lucrării, străduindu-se să dea un sens logic și elocvență înlănțuirilor de sunete, atît celor organizate în microstructuri de felul motivelor și frazelor (melodice, armonice), cît și celor ce se constituie în suprafețe mai întinse, cum sînt secțiunile, părțile. Nu va lăsa sunetele să se înșiruie întîmplător, indiferent (cum ar fi spus Enescu, asemenea apei ce curge din robinet), ci va trece totul prin filtrul unei justificări estetice superioare. Va căuta o anumită frazare a ideilor (ne referim la gruparea și accentuarea acestora, la creșterea și descreșterea intensității, la rărirea sau accelerarea debitului), deoarece mesajului pe care și l-a imaginat nu îi poate fi adecvat decît un anume fel de a rosti ideea

muzicală. De importanța unei juste frazări pentru reliefaarea sensului expresiv al muzicii, cititorul își poate da seama mai ales din munca realizatorilor unui spectacol de operă, unde este vital necesar ca intonația cântărețului să țină riguros cont de cerințele dramatice. Iată-l, de pildă, pe Toscanini migălind împreună cu interpreții fraza muzicală în timpul repetițiilor la *Othello* de Verdi: „În timpul repetițiilor cu pianul, trezea în artiști iluzia acțiunii dramatice, chiar mai convingător decât cu prilejul repetițiilor pe scenă. Dacă observațiile critice și sfaturile sugestive se arătau insuficiente, el intona, spre exemplificare, fraza discutată, cu glasul său gutural, reliefând, uimitor de pregnant, dramatismul sau umorul pe care voia să le obțină. În legătură cu fraza «Non so!...» din *Othello* maestrul a ținut o întreagă lecție baritonului care-l cânta pe Iago. Neputînd smulge acestuia efectul dorit, a intonat singur aceste două cuvinte, într-un fel inimitabil. «Vezi, dragul meu, i-a explicat Toscanini, Iago este un om rău... dar e în același timp inteligent... mai inteligent decât Othello, acest copil... mult, mult mai inteligent... și cînd Othello îl întreabă dacă Cassio și Rodrigo se ceartă, el răspunde: *Non so!*... Dar o spune așa, încît Othello să înțeleagă: «A, el știe de ce se bat, dar nu vrea să-i producă neplăceri lui Cassio și nici să mă neliniștească!» În același timp, el trebuie să-l facă pe Othello să-l suspecteze pe Cassio... Toate acestea, Iago le va sugera prin cuvintele *Non so!*... *Este difficile, caro, molto, molto*... Poate că ar trebui să sune așa...» Iar maestrul cântă «Non so!...» și în glasul, în pronunția sa se simțea toată viclenia și ticăloșia lui Iago". (Chotzinoff, *Toscanini*, London, 1956.)

Imperativul acesta al elocvenței discursului muzical, pînă în cele mai mici articulații ale lui, îl urmărește și pe artistul instrumental care, deși lipsit de indicația clarificatoare a cuvintelor, caută să realizeze o frazare capabilă „a spune", „a povesti" ceva. Acesta este motivul pentru care mulți artiști concep interpretarea

instrumentală prin prisma celei vocale și dramatice, năzuind să imprime frazei unduirile evocatoare proprii melodiei intonate de glas. Ne amintim ce însemnătate aveau pentru Enescu ariile și recitativele din operele lui Mozart în stabilirea frazării celei mai firești și mai convingătoare a concertelor acestuia de vioară: el urmărea să facă muzica „să vorbească”.

Dăltuind expresia muzicală pentru a o înzestra cu maximă elocvență și limpezime, interpretul se izbește adesea de greutăți pur tehnice — de pildă, acelea legate de necesitatea executării rapide și curate a unor pasaje de virtuozitate; nu le va putea învinge decât concentrând asupra lor tot focul artileriei sale, adică repetând cu insistență acele pasaje, pînă la desăvîrșita lor șlefuire. Muncă nu întotdeauna atrăgătoare, în care latura mecanică covîrșește pentru moment partea inspirată a interpretării; cum spunea Wanda Landowska, „eliberînd mîna, încătușează spiritul”. În perspectiva treptelor spre care se va înălța ulterior procesul interpretativ (bineînțeles dacă e condus de un intelect luminat), această aridă și migăloasă punere la punct a aspectului tehnic are o enormă importanță: „numai atunci cînd simți că degetele îți sînt ușoare și coatele libere, spiritul, încrezător în sine, se poate avînta fără sentimentul apăsător al unei încordări stînjenitoare” (Wanda Landowska, *Muzica veche*, ed. rusă, 1913, p. 69.)

Toată această muncă asupra detaliului se face de obicei într-un tempo așezat, lent, chiar dacă mișcarea reală a piesei este agitată, impetuoasă. „Lucrați încet, apoi foarte încet și după aceea și mai încet”, spunea Saint-Saëns. Rostul unei asemenea metode este de a-l ajuta pe interpret să se concentreze asupra frazei muzicale, să și-o întipărească în conștiință, să-i deslușească sensul interior, să reflecteze asupra ei, să o cizeleze cu minuțiozitate de bijutier; el va fi ferit astfel de înțelegerea superficială, exterioară a sunetelor, iar cîntul său nu se va împotmoli în momente confuze, nelucrate.

Cufundându-se în munca asupra frazei, asupra pasajelor dificile, artistul este însă pîndit de pericolul pierderii liniei mari a interpretării, ceea ce, în ciuda scrupulozității realizării, este de natură a umbri sensul operei: compoziția nu este o sumă mozaicală a elementelor constitutive, ci sinteza lor, logic organizată și transfigurată de o idee poetică unificatoare. Evocînd începuturile activității sale dirijorale, Bruno Walter îi avertizează pe interpreți în legătură cu primejdia rătăcirii în dedalul amănuntelor: „Mă simțeam atras de farmecul fiecărui detaliu al operei și căutam să-l redau cu toată intensitatea de sentiment de care eram capabil. Din această cauză neglijam cerința importantă a veridicității interpretării, a integrității și unității ei. Entuziasmul în legătură cu detaliile depășise capacitatea mea de a le uni într-o ordine superioară” (op. cit. pp. 18—19). Dirijorul nu se hotăra, cu alte cuvinte, să pășească în a treia etapă a creației interpretative, cînd recompune imaginea operei, temporar desfăcută în elementele ei componente. Este, de fapt, o încercare de a regăsi unitatea inițială de concepție — „la sfîrșitul muncii, spunea marele pianist V. Sofronițki, cînd opera capătă formă definitivă, este absolut necesar să ne reîntoarcem la viziunea formată cu prilejul primei realizări. Este principala condiție pentru ca muzica să trăiască”. Redobîndește însă o unitate a viziunii pe care studiul migălos al operei a curățit-o de impurități și a limpezit-o în ceea ce avea confuz, dînd contururilor ei relief sculptural. Pe de altă parte, artistul are acum posibilitatea să privească detaliile dintr-o perspectivă superioară, aceea a contextului, a ideii generale, care poate impune corective importante rezolvărilor găsite în etape anterioare. Un artist cu bogată experiență intelectual-artistică se deprinde cu vremea a nu pierde din vedere imaginea întregului nici în plină migălire a sunetului, a frazelor și pasajelor, ceea ce îmbogățește conținutul artistic al muncii sale tehnice și îi luminează drumul căutărilor.

Tradiții și contemporaneitate. Pornind la studierea unei opere, artistul se ciocnește de obicei de anumite tradiții interpretative: se consideră că numai un anumit tempo, o anumită frazare, o anumită structură instrumentală sînt capabile a reda cu autenticitate sensul unei opere. Aceste tradiții exercită o presiune foarte puternică asupra interpretului deoarece în ochii unor cercuri foarte largi ele apar înconjurată de aureola fidelității cu care reconstituie intențiile compozitorului, felul cum opera era interpretată pe vremea acestuia. Descriind concepția dirijorală a lui Mendelssohn-Bartholdy, constînd în esență din grăbirea tempo-ului, Wagner relatează experiența pe care i-a prilejuit-o colaborarea cu Philharmonia din Londra, îndelung condusă de acest șef de orchestră: „Metoda sa de interpretare devenise acolo tradițională; unii chiar pretind că concertele acestei societăți exercitaseră, în această privință, asupra maestrului o mare influență. Dat fiind că această orchestră execută un număr prodigios de piese instrumentale, fiecareia din ele nu i se poate consacra decît o singură repetiție; cea mai mare parte a timpului am fost obligat să las orchestra a-și urma tradițiile și am putut astfel face cunoștință cu o metodă de interpretare care mi-a reamintit într-un mod foarte viu ideile ce-mi fuseseră expuse de Mendelssohn pe această temă. Totul curgea ca apa dintr-o fîntînă publică; despre pauze nu putea fi niciodată vorba și nu exista nici un *allegro* care să nu se termine printr-un ineluctabil *presto*. Era penibil să reacționezi contra acestei tendințe; îndată ce li se atrăgea atenția asupra mișcării normale, ieșeau la suprafață toate defecțele de execuție care înainte dispăreau sub o cascadă de note. De pildă, orchestra nu cînta niciodată altfel decît *mezzoforte*, nu puteam auzi un adevărat *forte*, un adevărat *piano*. Am făcut tot ce puteam pentru ca măcar în momentele importante să rectific execuția și să readuc mișcarea la ceea ce trebuia să fie. Cei mai buni dintre muzicieni se învoiră fără dificultate și chiar se

felicitară pentru această bunăvoință; publicul părea să nu aibă nimic de obiectat; numai criticii fură cuprinși de furie și intimidară într-un asemenea grad pe administratorii Societății, încât aceștia îmi recomandă să execut partea a II-a din *Simfonia în mi bemol major* de Mozart așa cum se obișnuia, conformându-mă tradițiilor și erorilor urmate de Mendelssohn însuși". (op- cit, pp. 204-205).

Dacă Wagner a consimțit să se conformeze într-o oarecare măsură tradițiilor mendelssohniene, este pentru că împrejurările — așa cum reiese din evocare — îl strângeau cu ușa. El făcea însă parte dintre artiștii pentru care redarea convingătoare a textului componistic presupune răsfrângerea lui prin prisma sensibilității și gândirii caracteristice epocii interpretului. Când avea posibilitatea să decidă numărul repetițiilor și să impună orchestrei concepția sa — lucru realizabil la Dresda sau la Bayreuth — el se lăsa ghidat nu de tradiții (mai ales când aceste tradiții, cum era cazul celor mendelssohniene, se dovedeau discutabile chiar pentru vremea lor), ci de năzuința de a însufleți sunetele, nezițind să purceadă chiar la modificări în orchestrația *Simfoniei a IX-a*, când o conștiință artistică superioară îi șoptea că asemenea intervenții sînt în interesul operei compozitorului. O singură mare, adevărată tradiție recunoaște interpretul ce aparține familiei spiritelor creatoare: partitura. Acesteia îi datorează el supremul respect, dar este un respect care implică și datoria de a face opera să trăiască, să palpitate în fața auditorilor. Iar pentru a demonstra că o operă scrisă acum trei secole este încă vie, ba chiar mereu tînără, interpretul nu are altă cale decît aceea de a arăta ce perfect se armonizează ea cu mentalitatea vremii lui. Ţelul autenticului artist constă nu în urmărirea vană a unei exactități istorice (vană pentru că este cu totul iluzoriu să-ți închipui că poți gândi și simți ca contemporan al lui Ludovic al XIV-lea sau Frederic cel Mare), ci în dezvăluirea a ceea ce este universal uman și deci permanent contem-

poran într-o muzică a trecutului. Țel pe care Dinu Lipatti îl formula sugestiv: „A voi să restitui muzicii cadrul său de epocă, înseamnă a voi să îmbraci un adult în haine de adolescent... căci adevărata și marea muzică își depășește timpul... Nu cercetați niciodată o operă cu ochii morților sau ai trecutului: s-ar putea să nu vă alegeți decât cu craniul lui Yorik”. (Tănăsescu, op. cit., p. 18.)

Asemenea atitudine față de tradiție riscă, desigur, să apară minților conservatoare ca o profanare a operei compozitorului și să-și atragă indignarea cea mai furi-oasă. Atacat violent de unii critici pentru „lipsă de respect față de vechii maeștri”, Arthur Nikisch își justifica astfel adaptarea unor lucrări de Bach și Haendel la progresele gândirii orchestrale moderne, prin încredințarea basului continuu nu clavecinului sau orgii (cum se obișnuia), ci unei formații instrumentale: „a stabili în ce fel se interpretau cutare sau cutare opere acum două sute de ani, nu înseamnă încă a demonstra că aceasta este și singura interpretare justă. După cum bătaia pulsului îmi dictează tempo-ul operei muzicale, tot așa sîngele meu arzător cere vitalitatea frenetică, sonoritatea succulentă și colorată a orchestrei. Iar de la atingerea acestui țel nu mă pot abate nici un fel de referiri la «autenticitatea istorică». Nu încerc nici cel mai mic sentiment de venerație în fața prafului cenușiu al arhivelor. N-au decât să arunce în mine cu pietre: Doamne, ajută-mă, nu pot altfel.” (Despre interpretarea muzicii vechi, în „Die Musikwelt”, Hamburg, 1922, nr. 5.)

Nu trebuie confundată ideea situării interpretului pe o poziție contemporană cu încercarea unora de a „moderniza” operele trecutului printr-o încălcare a conținutului lor obiectiv. Una este să-i insuflă lui Bach o puternică tensiune emoțională (ce-și poate trage rădăcinile și din starea de spirit a interpretului contemporan, prins în vârtejul furtunilor epocii), și alta este să imprimi interpretării lui un caracter turmentat, nervos:

chiar atunci cînd comentează, ca în *Patimile după Matei*, cele mai tragice situații, viziunea compozitorului respiră o nobilă liniște și această particularitate stilistică trebuie neapărat luată în considerație de interpretul conștient de datoria slujirii adevărului. În fața exceselor în care — ca reacție la obiectivitatea lipsită de viață a tradiționaliștilor — cădeau cei înclinați să „modernizeze” muzica vremurilor trecute, mulți interpreți s-au arătat rezervați față de ideea contemporaneității în creația interpretativă, deși, practic, ei se dovedeau a înțelege muzica în lumina vremii lor. Ce exemplu mai tipic de mentalitate contemporană decît interpretările lui Sviatoslav Richter, care te fac să întrezărești lumi noi în mai toate capodoperele trecutului și, totuși, solicitat să spună cum înțelege ideea de stil contemporan în interpretare, el a răspuns: „În nici un caz a-i modela pe compozitorii trecutului după felul de a gândi și simți al epocii noastre. Haydn, bunăoară, nu trebuie interpretat mai repede, mai dinamic, pentru că vremea noastră ar fi astfel, iar sonatele și simfoniile sale ar trebui «contemporaneizate», adică impregnate de ritmul epocii noastre. Ar fi o încălcare a adevărului istoric. Interpretul să tindă a simți în însăși muzică pulsul epocii compozitorului și a-l reda în ceea ce are mai caracteristic... Sînt, cu alte cuvinte, pentru cît mai multă obiectivitate în interpretare”. („Contemporanul”, nr. 36 din 1961.”)

Capitolul V

IMAGINEA INTERPRETATIVĂ A MUZICII

Să părăsim laboratorul intim al interpretului unde ne-am strecurat (ajutați de mărturisirile sale estetice) pentru a urmări procesul celei de a doua nașteri a operei în focul trăirilor, reflecțiilor și muncii practice declanșate de contactul cu partitura. Ca și cum n-am ști nimic despre această complexă elaborare, să-i contemplăm rodul, instalați în fotoliul din sala de concert sau de lângă aparatul de radio. Enescu sau Toscanini, Menuhin sau Richter, Casals sau Fischer-Dieskau ne tălmăcesc valori nepieritoare ale muzicii — concerte, simfonii, sonate, lieduri: prin ce devine evidentă opera de creație pe care asemenea mari interpreți au trebuit s-o desfășoare și grație căreia muzica lui Mozart sau Brahms pune pe noi o stăpânire atât de captivantă, în timp ce cântați de X sau Y (le-am uitat numele!) același Mozart și același Brahms ne lasă indiferenți (când nu ne fac să plecăm din sală sau să învîrtim butonul aparatului de radio).

Necesitatea unei circumscrieri a aportului creator al interpretului ne va apărea și mai imperioasă dacă ne vom gândi că o simfonie de Mozart sau Brahms ne este înfățișată prin intermediul viziunii pe care Bruno Walter sau Furtwängler, Munch sau Karajan o au asupra ei. De obicei, compozitorul nu vorbește direct cu publicul (bineînțeles cu excepția acelor cazuri, relativ rare, când își interpretează singur operele), ci prin mijlocirea cântărețului, instrumentistului, dirijorului: imaginea ce ne formăm asupra muzicii și a semnificațiilor ei este o imagine prin excelență interpretativă, artistul

interpret p rt nd o considerabilă răspundere pentru felul cum  n telegem sensul muzicii în genere sau al cutărui stil muzical. Particularitate adesea neglijată de cei care, d nd importanță numai mesajului compo- nistic  i rup ndu-l de redarea lui concretă, sînt înclinați să subaprecieze prezența acestui al doilea creator, fără de care semnele de pe portative ar r m ne simple litere moarte. Reînvierea partiturii ni-i aduce în fa   nu numai pe Mozart sau Brahms, dar  i pe cei ce au s v r it acest miracol. Opera compozitorului cap   viață  i fasci- nează pentru că interpretul i-a insuflat ceva din propria sa personalitate; tocmai asupra acestui ceva ne propu- nem să îndreptăm reflectorul capitolului consacrat descrierii imaginii interpretative a operei.

ELOCVENȚĂ

Ascultăm *Appassionata*  n interpretarea lui Richter  i ne sim im cov r  i de titanismul sentimentelor redate; ascultăm aceeași sonată interpretată de Erik Ten Berg  i r m nem aproape indiferen i, deși sunetele sînt aceleași, deși pianistul dovedește a fi respectat toate semnele prevăzute în note. Cum să ne explicăm această diferen   de  nr urire?

A fi  nv  at pe de rost  i cu corectitudine o lucrare nu este de ajuns pentru ca să o redai cu autenticitate, „să o creezi din nou”. Din multiple motive — insufi- cient studiu, neaderență la lumea compozitorului, lipsă de resurse interioare etc. — interpretul se arată adesea a nu fi în stare să trăiască la tensiunea presupusă de con-  inutul compoziției ( i mai ales de una în genul *Appassio- natei*, „această muzică supraomenească...”)  i, *faute de mieux*, se va mul umi să reproducă onorabil notele. „Onorabilitatea” este însă o categorie aflată în antica- mera artei, mai precis a marii arte, de la  n l imea căreia trebuie să ne deprindem a judeca orice fenomen.

Sînt împrejurări cînd acești cavaleri ai ordinului „aurea mediocritas” izbutesc totuși să ne facă atenți, ba chiar să ne uimească, dar nu pentru că ne-ar revela ceva important, fundamental, tulburător, ci pentru că ne fac martori ai unei demonstrații spectaculoase: viteza cu care se pricep a desfășura cascade de sunete ne uluiește asemenea îndemînării prestidigitatorului, iar perfecțiunea execuției lor are ceva din mirajul florilor de gheață. Dar ingeniozitatea prestidigitatorului o uităm de îndată ce plecăm de la circ, iar florile de gheață se topesc cum dă peste ele puțină căldură. Tot așa de efemeră este și uimirea pe care ne-o lasă spectacolul virtuozității mecanice, pentru ca, deprins cu artificialitatea ei lipsită de conținut, să pierzi treptat orice interes pentru acest exhibiționism tehnic, iar ostentația lui să te irite. La asemenea reflecții îndeamnă arta atît de senzațională și atît de puțin consistentă a unui vrăjitor al arcușului ca Ruggiero Ricci. Nici marele Yascha Heifetz nu poate întotdeauna să mascheze prin uluitoarea-i virtuozitate, insuficiența capacității de a transmite.

Creația compozitorului este cu adevărat servită de interpret numai atunci cînd acesta se arată în stare să dea viață sunetelor, să răzbată dincolo de corectitudine și virtuozitate, în imperiul artei care vorbește cu oamenii și le dezvăluie adevăruri. Ne va smulge indiferenței sau preocupărilor cotidiene acea interpretare în care vom simți palpitînd o intensă aspirație umană — indiferent dacă aceasta este dorul arzător al îndrăgostitului sau căutarea înfrigurată a cugetătorului. Pentru interpretul conștient de menirea sa aceasta este problema principală, tot ceea ce face el subordonîndu-se imperativului maximei elocvențe. Interpretată de Richter, *Appassionata* covîrșește, deoarece prin cele mai delicate arabescuri ale discursului muzical simți trecînd curentul unei vulcanice forțe interioare, impetuoasă în prima parte, zeesc dominată în variații, desperat dezlănțuită în final. Omul încăierîndu-se cu soarta

potrivnică și prăbușindu-se grandios — iată ce comunică Richter, spre deosebire de alți interpreți care, cîntînd motive, teme, triluri, game și acorduri, nu lasă să se întrevadă lumea spirituală ascunsă în acestea. Parafrazănd o caracterizare făcută de Menuhin lui Enescu, putem spune că elocvența interpretării depinde de capacitatea interpretului de a reda muzica dintr-un punct de vedere mai profund decît cel muzical.

Interpretările lipsite de acoperire interioară, formale și neînsuflețite sînt într-o mare măsură responsabile pentru atmosfera de neîncredere ce plutește în jurul unor stiluri muzicale. Dacă muzica lui Bach a fost (și mai este) privită ca o venerabilă, dar plictisitor de savantă construcție sonoră, dacă pe Brahms îl mai urmărește reputația de neînvidiat a academismului sterp („scrie neted, cu îndemînare, curat, dar fără cea mai mică scînteiere“, „în muzica acestui maestru este ceva uscat, rece...” — spunea Ceaikovski), vina cea mare revine nu ascultătorului, care nu a înțeles profunzimea și ineditul mesajului lor componistic, ci interpretilor: neștiind să deslușească și să redea înălțătorul fior uman al creației celor doi mari muzicieni, ei au dat adesea o falsă imagine acesteia. În locul dăruirii, tactare pedantă a măsurii, rostire placidă a temelor, rotunjire salonardă a asprimilor. În fața unei asemenea „tălmăcirii“, poți spune fără ezitare: *traduttore, traditore!* Cu totul altul este sentimentul ce trăiești cînd îl auzi pe Bruno Walter interpretînd simfoniile lui Brahms, ale căror romantice conflicte și aspirații sînt dezvăluite de dirijor cu o măiestrie nu numai de muzician, dar totodată de poet, dramaturg, gînditor: academismul muzicii lui Brahms îți apare ca o absurdă prejudecată, alimentată de interpretările ei neinspirate. Aceeași revelație ți-o prilejuiește Menuhin cu sonatele și partitele pentru vioară solo de Bach, luîndu-te cu el în splendidul său zbor spre înălțimile spiritului: interpretul a descoperit și redat sublimul elan din care s-a născut muzica lui Bach, și aceasta deoarece — ca să folosim expresia

lui Menuhin însuși — a știut să înțeleagă muzica și „dintr-un punct de vedere mai profund decât cel muzical”.

Am întreprins această scurtă incursiune în domeniul interpretării lui Bach și Brahms cu scopul de a face mai clară cititorului importanța interpretului pentru crearea unei juste imagini asupra muzicii. Putem spune, într-un sens larg, că printre capodopere nu există muzică lipsită de poezie și elocvență (am văzut că a crea este pentru compozitor un act de confesiune, de auto-exprimare, de comunicare cu omenirea) și, din acest punct de vedere, interpretarea nu-și atinge scopul decât când izbutește să redea compoziția ca mesaj uman. Este posibil ca în unele stiluri (de pildă, cel stravinskian) aspectul formal-arhitectonic să fie hipertrofiat pe seama conținutului emoțional, dar, chiar și în asemenea cazuri, interpretarea va convinge în măsura în care este valorificată (poate chiar amplificând-o) firava vibrație umană a operei. Schönberg a cunoscut, sub acest aspect, una din cele mai dureroase experiențe. Câtă furie și batjocură ieftină nu s-au revărsat asupra muzicii lui în numele lipsei de conținut, pusă de adversari în legătură cu caracterul ei „modern”. Aproape nimeni nu se gândea însă că la mijloc ar putea fi și nepriceperea interpretului de a descoperi esența acestei muzici.

Văzînd în elocvență și poezie condiția *sine qua non* a unei interpretări fidele, trebuie să ne ferim a o înțelege uniform, reducînd-o la sublinierea patetică, vehementă, îngroșată a trăirilor. O asemenea interpretare poate fi uneori foarte adecvată, ba chiar cea mai indicată: pentru a exprima cît mai convingător în scena halucinației tot zbuciumul nefericitului țar Boris Godunov, Șaliapin nu numai că își impregnează intonația de cele mai dureroase inflexiuni, dar aproape că renunță la cîntarea melodică, alunecînd spre o declamație sfîșietoare, la mijlocul drumului dintre muzică și vorbire. Exteriorizarea izbitoare a trăirii apare însă nelalocul ei cînd,

interpretînd concertul pentru pian în re minor, Goldenweiser intonează fraza mozartiană, suavă și pură, cu un sentimentalism care, discutabil chiar în interpretarea lui Chopin, este foarte vecin cu afectarea. Se cere deci ca elocvența să corespundă caracterului muzicii, să izvorască din particularitățile ei stilistice obiective. Trebuie, de asemenea, să ne deprindem cu varietatea posibilităților ce se oferă interpretului de a fi elocvent în redarea unuia și aceluiași stil muzical. Cortot îl cîntă pe Chopin la modul confesiunii înfrigurate, pătimașe, exaltate, în timp ce Brailowsky îi filtrează romantismul printr-o nobilă viziune apolinică, ceea ce acoperă drama cu un vâl consolator, dar și unul și celălalt te conving, deoarece interpretarea lor tinde să spună ceva. Cîntîndu-l pe Bach, Dinu Lipatti este mai reținut decît Casals și Enescu, în al căror cînt pulsează o frenetică vitalitate, ceea ce însă nu-i face arta mai puțin elocventă: reținerea sa este de ordinul echilibrului și armoniei, cîtuși de puțin de cel al tehnicității aride. Capacitatea de a comunica își desfășoară așadar bogata-i gamă între clasicismul cel mai riguros și romantismul impetuos dezlănțuit; să ne cultivăm receptivitatea pentru toate tonurile și semitonurile acestei game, învățînd totodată să distingem luciditatea de uscăciune și pasionalitatea de sentimentalism.

Elocvența artei de a interpreta depinde, bineînțeles, de gradul tensiunii interioare la care este în stare să se ridice interpretul, dar numai tensiunea ghidată de o superioară inteligență artistică tălmăcește cu fidelitate mesajul operei. Iar în lipsa luminilor unei gândiri conștiente de sensul muzicii intonate, de logica frazei, trăirea se revarsă aiudoma apelor care, ieșite din matcă, s-au transformat într-un puhoi; oricît de intensă ar fi o asemenea trăire, ea nu poate impresiona pe ascultătorul cultivat, pentru acesta arta autentică presupunînd organizarea lucidă și finisată a mijloacelor expresive în funcție de un țel artistic limpede prefigurat. Publicului bucureștean i s-a oferit vreme îndelungată pe

scena Operei un Othello interpretat de un tenor cu multă dăruire (ceea ce îi asigura succesul la o parte a spectatorilor), dar acest tenor, îmboldit exclusiv de temperamentul său — într-adevăr remarcabil — nu-și controla fraza, lăsînd-o să se desfășoare anarhic, iar uneori alunecînd spre un strigăt naturalist. Rezulta o imagine inegală și impusă, nu una sculptural dăltuită a eroului shakespearian. Interpretările realizate de marii maeștri ai artei instrumentale, vocale, dirijorale ne pun în fața unei minuțioase și premeditate organizări a expresiei, în vederea unei cît mai subtile redări a mesajului componistic. Ei nu numai că au ceva de spus, dar și știu cum s-o spună pentru a obține efectul maxim, pentru a pune în lumină și totodată a nuanța ideea artistică, pentru a purifica expresia de zgura inadvertențelor, falsităților, accentelor injuste etc. Revărsarea de durere și spaimă din cîntul lui Șaliapin ca interpret al lui Boris Godunov era imaginea *stilizată* a acestor sentimente, cu alte cuvinte cernută prin gîndirea artistului care dădea frazelor sale inflexiuni pe cît de patetice, pe atît de precise și un contur minuțios studiat în vederea atingerii țelului. Cu atît mai acut se impune necesitatea inteligenței artistice atunci cînd interpretul se găsește în fața unui rol care, neimplicînd manifestări explozive — ca bunăoară rolul evanghelistului din *Patimile după Matei* — poate prilejui o rostire monotonă, ternă; nuanțarea fiecărei intonații cu un excepțional simț al expresiei i-a permis lui Ernst Haefliger (în versiunea dirijată de Karl Richter) să-l prezinte pe evanghelist ca pe un martor emoționat al evenimentelor și să creeze o imagine mai impresionantă chiar decît cea a lui Isus (care nu se putuse bucura de o atît de fericită întîlnire a calității vocale, forței patetice și inteligenței interpretative).

Unul din cele mai prețioase attribute ale elocvenței intelectual filtrate este acela al clarității. A comunica ceva tulburător și în același timp a oferi ascultătorului un fir al Ariadnei care-l va călăuzi în labirintul ideilor

muzicale, iată în ce constă adevărata măiestrie interpretativă. Un artist superficial se va mulțumi să sugereze atmosfera generală a compoziției, mai ales acolo unde structura nu-i apare nici lui prea limpede (din cauza insuficienței aprofundări analitice a piesei): de câte ori nu ni s-a întâmplat să auzim preludiul la *Oedip* de Enescu prezentat ca o enigmatică nebuloasă sonoră, sau finalul *Sonatei a VII-a* de Prokofiev ca un vârtej nediferențiat al sunetelor, deși exista, și într-o lucrare și în cealaltă, firul călăuzitor pe care interpretul era dator să-l reliefeze. Atunci când în uvertura lui Wagner la *Maeștrii cântăreți* apar suprapuse cele trei teme, ascultătorul se va pierde dacă dirijorul nu va împinge una dintre ele în prim-plan, și nu pe oricare, ci pe cea intonată de viori și violonceli — cântecul de slavă, celelalte teme urmînd să rămîină în umbra acesteia. Incapacitatea de a sesiza și evidenția pregnant ideea conducătoare, continuitatea melodică a muzicii poate prejudicia serios operelor mai noi, scrise într-un limbaj nu întru totul familiar interpretului; neînțelegîndu-le, acesta le redă conținutul într-un mod confuz, inducînd publicul în eroare asupra sensului real al muzicii, ba chiar discreditînd-o ca haotică. Este soarta pe care au avut-o o bună bucată de vreme ultimele cvartete ale lui Beethoven: „Îmi amintesc, povestește Wagner, că am auzit aceste cvartete executate de excelenți virtuoși ai orchestrei din Dresda, în frunte cu Lijinski; execuția era așa de puțin clară, încît colegul nostru Reissinger se crezu îndreptățit să le considere pure non-sensuri". (*Oeuvres en prose*, t. XI, p. 25.) Nu se întâmplă și astăzi ca muzica contemporană să încapă pe mîna unor interpreți care, nedeslușindu-i logica interioară cu ideile ei călăuzitoare, o prezintă publicului ca pe o înșiruire illogică de sunete?

Presupunem că după toate aceste considerații cititorului i-a devenit mai clar pentru ce anumite interpretări, deși ireproșabile sub aspect formal, ba poate chiar prestigioase, nu-i spun totuși nimic; îndemînarea

tehnică n-a fost transfigurată de năzuința pasionată și totodată lucidă a interpretului de a transmite un mesaj tulburător pe care să și-l fi limpezit pînă în cele mai ascunse cute. Cînd desăvîrșirea profesională slujește o asemenea năzuință artistică, asistăm la acel adevărat miracol pe care-l constituie perfecțiunea vibrantă a artei unui Fischer-Dieskau, a unei Elisabeth Schwarzkopf. Mai mult chiar, auditorul este dispus să treacă cu vederea unele imperfecțiuni tehnice (cu condiția, bineînțeles, să nu depășească o anumită limită), atunci cînd dăruirea artistului atinge culmi ale elevației, patetismului, sincerității. Poezia emanată de o asemenea interpretare te înalță atît de sus, încît aproape nici nu mai poți zări micile neajunsuri de ordin formal. Avem la îndemînă în această ordine de idei un exemplu cît se poate de semnificativ: înregistrate de Enescu la amurg apăsător de viață, sonatele și partitele de Bach ne apar cu o mulțime de șovăieli sau incorectitudini în intonație, dar numai ascultătorul pedant s-ar opri la ele, rămînînd insensibil la acea splendidă lume spirituală pe care ne-o revelează inspiratul arcuș enescian. Căci, cum spunea Enescu însuși, esențialul în artă este să vibrezi și să-i faci și pe alții să vibreze... restul e literatură...

ORIGINALITATE

O interpretare este, așadar, elocventă atunci cînd artistul se dăruie cu generozitate, impregnînd expresia de vibrațiile propriiei sale gîndiri și sensibilități. S-ar părea că această manifestare a personalității interpretului contrazice imperativul fidelității, menționat de noi ca fundamental, imperativ în virtutea căruia suprema lege a interpretării trebuie să fie reconstituirea veridică a lumii compozitorului. Nu este umbrit sau dena-

turat stilul componistic atunci cînd pe fondul lui se afirmă o a doua originalitate, de care îl despart adesea secole întregi? Nu ar trebui mai degrabă pledat pentru autoestomparea interpretului în favoarea reliefării pure a mesajului componistic? Sînt destul de numeroși cei care pun problema în felul acesta, înscriind pe stindardul esteticii lor cunoscute îndemnuri ale unor mari artiști, în genul: „să interpretăm muzica cu totală umilință” („en toute humilité”), „geniul interpretării constă în uitarea de sine” etc. Partizani ai unei absolute (și, după părerea noastră, himerice) obiectivități ei reacționează cu nemulțumire, ori de cîte ori în interpretare se fac simțite accentele unei personalități puternice, care prezintă opera compozitorului într-o viziune mai puțin obișnuită, intens transfigurată. Nu iau în considerație efectul răscolitor pe care o asemenea interpretare îl poate avea asupra ascultătorului: după ce în 1947 Enescu a cîntat la Strasbourg, în compania lui Cortot, sonatele de Bach, critica le-a imputat denaturarea subiectivist-romantică a stilului marelui cantor făcînd abstracție de emoția aproape religioasă ce se instaurase în sală în timpul concertului.

La o analiză mai atentă, însă, contradicția celor două stiluri se dovedește a fi doar aparentă. În fond de ce ne captivează atît de irezistibil simfoniile lui Brahms atunci cînd le auzim sub bagheta lui George Georgescu? Ce face ca *Simfonia a V-a* de Beethoven, dirijată de Herbert von Karajan, să sune mai fascinant decît în alte interpretări, aparținînd și ele unor nume prestigioase? Și la unul, și la celălalt, faptul că interpreții au transmis sunetelor fluidul unei intense trăiri personale și prospețimea unei viziuni netributare mentalității curente: au fost, cu alte cuvinte, ei înșiși. Fiecare a căutat, desigur, să se identifice cu stilul compozitorului, să se considere Brahms sau Beethoven, dar re trăiau totuși simfoniile ca Georgescu sau Karajan, de al căror temperament, filozofie, cultură nu puteau, firește, face abstracție. Înțelegîndu-i, prin intermediul lor,

mai bine pe Mozart, Beethoven, Brahms, căpătăm și o imagine a ceea ce reprezintă ca structură spiritual-artistică un Georgescu, un Karajan. Trebuie să ne împăcăm cu gândul că un compozitor de acum 200—300 de ani nu ne va putea fi restituit decât printr-o răsfrîngere modernă (ar fi oare posibil să gîndim și să simțim altfel decât ca oameni ai vremii noastre?); fără această participare a interpretului sunetele n-ar putea avea forță de comunicare, ar curge plat și formal, iar Mozart și Beethoven ne-ar fi oferiți ca obiecte de muzeu. Acceptînd acest postulat, nu ne rămîne decât să ne dorim ca opera să încapă pe mîinile unei individualități cît mai interesante, pentru ca răsfrîngerea să fie elocventă, să iradieze sensuri bogate. „Cum aș putea să exprim toată înflăcărarea, farmecul, tristețea, patosul creației compozitorului, dacă nu cu ajutorul ardoarei mele sufletești, al eleganței, tristeții și pasionalității de care sînt capabil? spunea Bruno Walter. Cu cît este mai puternică personalitatea interpretului, adaugă el, cu atît va fi mai convingătoare redarea operei.” (*Op. cit.*, p. 10.) În fața unei interpretări transfigurate de dăruirea artistului, să nu ne întrebăm, așadar, în mod meschin cît de exact reconstituie el imaginea compozitorului, ce e just și ce e greșit în viziunea sa. Dacă interpretarea a pus stăpînire pe noi și ne-a convins, înseamnă că și-a realizat menirea; deși poate discutabilă în detalii, ea l-a slujit mai eficient pe compozitor decât acea tălmăcire care, voindu-se perfect obiectivă și neîncălcînd prin nimic regulile formale ale corectitudinii, se dovedește totuși incapabilă să trezească un fior în ascultător. După cum vedem, afirmarea personalității interpretului nu numai că nu umbrește sensul creației componistice, dar este singurul mijloc prin care acesta poate fi însuflețit, actualizat. Corolar: să ne deprindem a sesiza în interpretări accentul original, viziunile interpretative cu puternică pecete individuală, reprezentînd expresia unei superioare contopiri a artistului cu opera compozitorului.

Aceste reflecții ne întredeschid poarte spre alt domeniu de argumentație în legătură cu necesitatea unei puternice manifestări a individualității interpretului pentru fidelă realizare sonoră a operei. Textul compozitorului, oricât ar fi de minuțioase indicațiile (de mișcare, intensitate, expresie) cuprinse în el, și cu atât mai mult textul preclasic sau clasic, cu indicații atât de sumare și generale, nu poate fi înțeles în mod identic de interpreți. Înlănțuirea sunetelor va rămîne, desigur, aceeași în toate interpretările, locul notelor fiind fixat cu precizie pe portativ, dar cît de tare trebuie cîntat un *forte* sau cît de stins un *piano*, cît trebuie grăbit la un *accelerando* sau încetinit la un *rallentando*, cum trebuie frazată linia melodică pentru a căpăta un anumit sens, cît de liber poate fi *ad libitum* sau *rubato*-ul — toate acestea variază de la interpret la interpret, depinzînd de felul cum înțelege el acea muzică. Karajan își construiește interpretarea în deplină conștiință a libertății de alegere care i se oferă: „Notele nu sînt suficiente, spune el, pentru a dezvălui spiritul unei capodopere. Dar pentru a citi printre rînduri ai nevoie în egală măsură de respect absolut al textului, cît și de facultate intuitivă de a resimți mișcările cele mai secrete pe care notele singure nu sînt în stare să le exprime. Din acest moment se pune chestiunea complexă a dinamicii: ce este un *forte* și ce este un *piano*? Trebuie să înțelegem prin *piano* jumătatea, treimea sau optimea unui *forte*? Ce putere sonoră reprezintă el și, chiar dacă aceasta poate fi măsurată, ce efecte produce acest sunet în două săli diferite? Ne-a indicat oare Beethoven la cîți decibeli se ridică intensitatea cutărui pasaj din «a noua»?” (B. Gavoty, *Karajan*, Genève, 1955, p. 27.) Degeaba i se va reproșa dirijorului că a executat „Andante con moto” din *Simfonia a V-a* într-o mișcare prea repede, dacă interpretarea în ansamblu se dovedește gîndită și are putere de convingere: Karajan ar avea același drept ca de pe poziția concepției sale să repro-

șeze altora caracterul prea lent al execuției; probabil însă, că el ar prefera să facă aida lui Richard Strauss, care întreba pe critic dacă nu a intrat cumva în legătură directă cu Olimpul pentru a afla din chiar gura autorului tempo-ul exact. Cum bine spunea Aldo Ciccolini: „întotdeauna va exista o anumită îndoială în ceea ce privește apropierea noastră de caracterul real al muzicii, dar aş spune că tocmai această îndoială dă farmec unei interpretări. Dacă s-ar ști cu precizie că un interpret a realizat sută la sută intențiile lui Beethoven, ar dispărea orice poezie (și fără poezie interpretarea nu poate cuceri)”. (Contemporanul nr. 37 din 1961.) Așadar, muzica însăși, prin caracterul polivalent sau chiar echivoc al notației, deschide un câmp larg de manifestare individualității și inițiativei creatoare a interpretului; neîntervenind cu toată capacitatea lui de înțelegere și dăruire, acesta riscă să dea o imagine palidă, neînsuflețită a operei. Încă un motiv pentru a căuta în interpretare prezența unei personalități care are ceva intens și original de spus.

Nu numai compozitorii deci, dar și interpreții se deosebesc unul de celălalt prin stilul propriu fiecăruia dintre ei. Limpezimea neoclasică, aproape științifică în scrupulozitatea ei, a lui Benedetti-Michelangeli, pasiunea arzătoare, incandescentă a lui Edwin Fischer, rafinamentul coloristic al acestei firi prin excelență debussy-ste care este Walter Gieseking, spiritul specific francez al lui Robert Casadesus, atât de seducător prin ușurința sa plină de farmec — iată câteva siluete din a căror enumerare ne putem face o idee despre diversitatea peisajului interpretativ. Fiecare interpret înțelege și redă muzica din perspectiva structurii sale individuale, reliefând acele laturi ale operei compozitorului spre care îl împinge felul său de a gândi. Și totuși cât de des sîntem înclinați să uităm acest elementar și fundamental adevăr că numai originalitatea viziunii interpretului poate asigura o redare interesantă, atrăgătoare a muzicii! Deși fenomenul transfigurării interpretative a operei

este îndeobște cunoscut și acceptat ca o realitate pe cât de inevitabilă pe atât de necesară, mulți critici și melomani fac o grimasă de nemulțumire când se întâlnesc cu un stil de interpretare ce contrazice imaginea pe care și-au format-o asupra unui compozitor pe baza altor interpretări. Compozitorul a fost denaturat! Nu acesta este adevăratul Beethoven!... strigă ei atunci, revoltați, negîndindu-se că și viziunea lor este poate cel puțin tot atât de relativă ca și cea a interpretului contestat. Ascultînd interpretarea dată de Karajan *Simfoniei a V-a* de Beethoven, un critic reproșă dirijorului că, accentuînd în locul eroismului spectaculos neliniștea filozofică a muzicii, ar fi înfățișat pe eroul simfoniei „nu ca un luptător învingător, ci mai degrabă ca pe un Wotan al cărui spirit este subminat de îndoieli”. Demonstrînd „falsificarea” lui Beethoven, criticul se vedea însă nevoit să recunoască în concluzie că „această interpretare, ca de altminteri tot ce face Karajan, este captivantă”. Nu anula el însă dintr-o singură trăsătură de condei toată critica adusă concepției dirijorale? Ce menire mai importantă poate avea interpretul decît să ne antreneze irezistibil în zborul viziunii sale? De pe poziții asemănătoare a fost supusă criticii tălmăcirea dată de Bruno Walter *Simfoniei nr. 25 în sol minor* de Mozart — pe care dirijorul nu a tratat-o la modul grațios — rococo (atît de frecvent), încercînd să dezvăluie subtextul profund și serios al muzicii mozartiene. Criticul s-a arătat însă neplăcut impresionat că „ușurinței, grației primăvăratice, spontaneității care dau atîta preț acestor opere ale adolescenței mozartiene, Bruno Walter tinde să le substituie o amplexare, o gravitate destul de neașteptată”. Te întrebi însă: oare Mozart, prin tragica-i existență, prin tot ce e prebeethovenian în muzica sa, nu putea justifica și o astfel de înțelegere? Din lectura unor asemenea recenzii s-ar putea crede că autorul lor este unicul și infailibilul cunoscător al stilului componistic, atît de „grosolan” trădat de un Karajan, sau un Bruno Walter...

Este într-adevăr lipsit de sens să discuți justetea sau injustetea unei interpretări cînd un mare artist, chiar înfățișînd opera într-o lumină neobișnuită (mai precis, neconformistă), a izbutit să pună stăpînire pe ascultători, să-i conducă pe drumul întrezărit de el. Performanța aceasta presupune din partea interpretului o identificare ce angajează resorturile cele mai adînci ale sufletului său și fidelitatea născută pe o asemenea bază este infinit mai elocventă decît corectitudinea ireproșabilă a unei mentalități și atitudini profesionale. În legătură cu acel concert de la Strassbourg în urma căruia interpretarea, atît de originală prin romantismul ei, dată de Enescu și Cortot sonatelor lui Bach fusese criticată pentru subiectivism, Kurt Blaukopf scria: „Publicul nu se mărginește să-i ceară muzică romantică (lui Cortot n.n.), dar interpretarea sonatelor lui Bach, așa cum a realizat-o la Paris și Strassbourg în compania bătrînului Enescu, îi smulge lacrimi. Degeaba va demonstra critica pentru a mia oară că Enescu și Cortot nu l-au cîntat pe adevăratul Bach, că viziunea lor asupra lui Bach nu este autentică, emoția și lacrimile sînt, în orice caz, foarte autentice. Istoricii și criticii muzicali vor oare să împingă logica atît de departe încît să ajungă a abolii tot ceea ce este uman, tot ce este de domeniul emoției?” (*Les grandes virtuoses*, Paris, 1955, p. 102.)

Nu numai că nu există, așadar, nici o incompatibilitate între necesitatea fidelității față de stilul componistic și afirmarea personalității interpretului, dar una fără de cealaltă sînt de neconceput: opera nu poate reînvia și captiva decît trecută de interpret prin retorta sensibilității sale; totodată, cu cît se va dărui mai total (și în acest sens o înțelegem pe Wanda Landowska cînd spune: „geniul interpretării constă în uitarea de sine”), cu atît mai pregnant se va profila și individualitatea sa. Personalitatea artistului interpret nu este un oaspete nedorit sau tolerat în casa muzicii. Însuflețind sunetele, el aduce un imens serviciu compozitorului și ar echivala cel puțin cu o ingratitude să nu i se recunoască aportul



creator, dreptul la originalitate. Cu o singură condiție: muzica să nu devină la el pretext de autoetalară care înlocuiește dragostea pentru operă prin dragostea de Narcis pentru propria sa persoană. Fenomen denunțat de Aldo Ciccolini, a cărui oroare pentru revărsările sentimentaliste, ostentative a fost pe nedrept înțeleasă de unii ca absență a lirismului: „Unii interpreți au din păcate tendința de a face din muzică un receptacol în care varsă toate sentimentele subiective, chiar și pe cele mai personale, copleșind conținutul real al muzicii sub torentul indecenței lor confesiuni. Manifestarea ostentativă a personalității interpretului duce la trivializarea muzicii. Am oroare de asemenea interpretări. Misiunea noastră este de a sluji muzica, iar nu de a o constrînge să ne slujească ea pe noi”. („Contemporanul” nr. 37 din 1961)

DIVERSITATE

Luminată din unghiurile nesfârșit de variatelor stiluri interpretative, muzica își dezvăluie mereu noi și noi aspecte. Mai ales atunci când urmărim comparativ redarea aceleiași compoziții de către diferiți artiști, devine limpede rolul revelator al artei interpretative: fiecare din interpreți — bineînțeles în condițiile existenței unei viziuni personale — ne atrage atenția asupra unei alte laturi sau unei alte nuanțe a mesajului componistic, ceea ce are drept urmare faptul că muzica ne apare ca depozitară a unui tezaur inepuizabil de semnificații. A fost un eveniment deosebit de instructiv pentru melomanii bucureșteni când, la un interval de numai două zile, au putut asculta concertul pentru pian nr. 3 de Beethoven în versiuni esențial deosebite. Paralela pianistică pe care ne-a prilejuit-o, la vremea sa, acest eveniment ar putea înlesni cititorului înțelegerea problemei:

„Nu ne arătăm prea încântați atunci când orchestrele sau soliștii programează aceeași lucrare la interval de numai câteva săptămîni. Iată însă că ceea ce în mod normal stîrnește reproșuri a constituit de data aceasta o sursă de mari satisfacții și o prețioasă lecție despre muzică. Cîntat de două ori într-o singură săptămînă de către pianiști cu puternică individualitate, *do minorul* lui Beethoven ne-a apărut în ipostaze atît de diferite, încît nici vorbă n-a mai putut fi de acea monotonie la care de obicei ne așteptăm cînd o lucrare este prea curînd reluată. Cel însetat să vadă repertoriul înnoindu-se vertiginos prin introducerea pieselor îndelung neglijate sau a primelor audiții — lucru fără îndoială captivant — își poate pune o asemenea întrebare: nu este oare cel puțin tot atît de captivant să ascuți aceeași muzică luminată din unghiuri și cu reflectoare felurite? Primul mod îți permite să întrezărești ispititoarea bogăție a formelor muzicii, celălalt îți dezvăluie infinitatea adîncurilor ei.

L-am ascultat mai întîi pe Pavel Serebriakov, acompaniat de orchestra Radioteleviziunii, sub bagheta lui Mircea Cristescu. Cei prezenți în sală și-au putut da seama încă de la expunerea primei teme că pianistul sovietic concepe muzica lui Beethoven ca pe o confesiune lirică. Ce straniu și dureros fior emana din această temă! Înrudită prin structura sa cu semnalele eroice ale simfoniilor și sonatelor lui Beethoven (insistența pe sunetele principale ale tonalității), ea a fost rostită de interpret cu o chemare patetică. Tema secundă și întreaga dezvoltare a primei părți, inclusiv pasajele de așa-zisă virtuozitate, răspundeau parcă acestei chemări și erau colorate de neliniștea ei. Tensiunea a atins o culminație în codă unde exclamațiile întrerupte ale pianului te duc cu gîndul la suspinele desperate din finalul *Appassionatei*. Concepție pe care unii vor fi înclinați s-o considere „romantică”, dar unde nu găsești nici urmă de sentimentalism, nimic exterior. Degetele pianistului parcă abia ating clapele și acest tușeu aerian (dar de loc feminin!) așterne un vâl de poezie peste zbu-

ciumul lăuntric. Intens pînă la tragism, sentimentul se păstrează mereu interiorizat, decent. Sub semnul acestei atitudini sînt concepute și celelalte două părți ale concertului. Largo-ul apare ca meditație plină de tristețe și resemnare a celui ce avea în curînd (1802) să scrie sfîșietorul *Testament de la Heiligenstadt*, iar rondo-ul final izbucnește nu ca o explozie de veselie atotputernică, ci ca o încercare de a străpunge printr-un zîmbet tineresc ceața gândurilor melancolice. Demnitatea cu care stăpînise, în prima parte, drama interioară are acum ca pandant reținerea adusă de Serebriakov în exteriorizarea bucuriei. Pe chipul celui ce exultă se poate ușor recunoaște urma (și umbra) zbuciumului dominat. Fără discuție, „eroul” *Concertului nr. 3* de Beethoven, așa cum și-l reprezintă Serebriakov este un frămîntat și un gînditor. Este o concepție impregnată de patosul dureros al lui Dostoievski, Cehov, Șostakovici. O astfel de interpretare tulbură, răscolește.

La numai două zile, Monique de la Bruchollerie, acompaniată de Filarmonica și avîndu-l ca partener pe George Georgescu, ne oferea o altă versiune a concertului. Ca și în cazul lui Serebriakov, viziunea pianistei franceze se contura cu limpezime încă de la expunerea primei teme, redată de ea cu forță și hotărîre, ca expresie a unei voințe inflexibile. Din această interpretare a muzicii beethoveniene se desprinde un lirism robust, senin, tinzînd nu spre introspecție, ci spre manifestarea expansivă. Monumentalul, spectaculosul, strălucitorul — iată ce subliniază Monique de la Bruchollerie în concertul lui Beethoven, evitînd însă tot timpul — aidoma cîrmaciului unei nave ce se strecoară sigur pe sine printre stînci — grandilocvența sau virtuozitatea gratuită. Caracterul stenic, neconfesiv, mai obiectivizat al interpretării, aflat în deplină concordanță și cu temperamentul dirijorului, dau impresia că această versiune a concertului lui Beethoven gravitează spre clasicism. Diametral opusă lui Serebriakov, Monique de la Bruchollerie s-a dovedit însă la fel de consecventă cu acesta în

dezvoltarea concepției sale interpretative. Partea lentă a realizat-o ca pe o contemplare senină și odihnitoare, linia discursului muzical desfășurându-se egal, așezat, cu plinătate, iar din final am simțit iradiind voioșia cuceritoare a spiritului galic. Temei rondo-ului, pianista a reușit să-i dea chiar accente glumețe, alura unui joc sprintar. Bucuria este totală deoarece înseși premisele de la care pornise interpreta cereau această rezolvare. „Eroul” profilat este desigur o fire dinamică și voluntară, un suflet limpede și fără cute, este omul certitudinilor. Nu poți să nu recunoști luminozitatea spiritului lui Descartes, Voltaire, Poussin, Ravel. O asemenea interpretare încântă, entuziasmează.

Pe cât de antipodice au fost cele două interpretări, pe atât de unitar s-a arătat publicul în simpatia sa: și Serebriakov, și Monique de la Bruchollerie au stîrnit valuri de ovații, căci și o versiune și cealaltă erau — fiecare în felul ei — profund convingătoare. S-ar putea chiar spune că cele două viziuni se completeau. Adevărul despre Beethoven nu este monopolul cutărui sau cutărui interpret: muzica în genere și cea a lui Beethoven în special sînt prea imense pentru a putea încăpea în ramele unei concepții individuale. Adevărul — complex și contradictoriu ca însăși viața — este imaginea pe care ne-o formăm ascultîndu-l și pe Richter, și pe Arrau, și pe Ghilels, și pe Brahms, și pe Schnabel, și pe Fischer. În fiecare există o fărîmă — mai mare sau mai mică — din adevărul inepuizabil al muzicii”.

Este oare posibil, se vor întreba nedumeriți unii cititori, ca una și aceeași muzică să conțină sensuri atît de diferite? A putut fi Beethoven în același timp și așa cum îl înțelege Serebriakov și așa cum îl tălmăcește Monique de la Bruchollerie? Nu este greșită una din aceste interpretări și nu greșește însuși comentatorul acceptîndu-le pe amîndouă?

Întrebări întru totul legitime cînd pornești de la premisa că sensul operei unui compozitor este reductibil la o formulă estetică determinată; că ceea ce spune

muzica lui a fost definitiv stabilit de anumite declarații programatice ale acestuia, de cutare sau cutare interpretare consacrată. Din fericire, lucrurile nu stau așa, căci muzica ar fi foarte neinteresantă dacă interpreții ei ar percepe-o, înțelege-o și tălmăci-o în mod identic, încadrându-se în tipare prestabilite. Premisa de la care pleacă partizanul viziunii unice și imuabile este cel puțin șubredă.

Concepându-și lucrarea, compozitorul urmărește, desigur, să spună ceva determinat, circumscris, precizat adesea printr-un program literar. Atunci când s-a născut din trăirea profundă a unui spirit superior, opera muzicală, o dată desprinsă de autorul ei, devine o realitate autonomă, cu viața ei proprie — o viață ce nu cunoaște sleire și îmbătrânire decât dacă compozitorul a trădat imperativele conștiinței artistice integre, făcând concesii modei, gustului facil, conjuncturii. Izvor nesfârșit de semnificații, această realitate muzicală independentă care este opera poate spune oamenilor mai multe sau chiar altceva decât a intenționat să exprime compozitorul, iar adesea acesta însuși devine conștient de adevăratul sens al operei sale de-abia când, transformat în auditor al ei, o ascultă într-o interpretare inspirată. Când Debussy și-a ascultat pentru prima oară cvartetul cu prilejul unei repetiții, a spus instrumentiștilor: „Voi cântați partea a treia de două ori mai repede decât am gândit-o eu”. Așteptând câteva clipe pentru a savura, puțin malițios, efectul stîrnit, nu a întîrziat însă să adauge: „Dar așa cum o concepeți voi e mult mai bine”. În scurgerea lor, deceniile și veacurile pun într-o și mai puternică lumină această polivalență nelimitată de sensuri a operei componistice, căci fiecare generație, fiecare epocă descoperă în ea semnificații noi, mereu alte surse de încântare. Ce puțin era Bach apreciat în calitate de compozitor la vremea sa și cît de mărginit era temeiul acestei aprecieri, ea referindu-se aproape exclusiv la marea lui îndemînare tehnică! Ce a ajuns însă să însemne Bach pentru omul secolului al XX-lea, care vede în creația

cantorului de la Thomaskirche întruchiparea celor mai cutezătoare gânduri ale omului: de la filozofia leibniziană a monadelor, imperativul categoric kantian și etica rigoristă a lui Spinoza pînă la anticiparea reformei seriale a muzicii, așa cum au preconizat-o Schönberg și discipolii săi. Desigur că Bach numai la așa ceva nu se gîdea cînd își scria *Patimile după Matei* sau *Clavecinul bine temperat*. Ceea ce nu infirmă însă cîtuși de puțin ipotezele (firește cele muzical fundate) privitoare la cutare sau cutare semnificație a operei sale. Muzica lui Bach își are existența sa obiectivă, iar sunetele în desfășurarea lor, așa cum au fost orînduite de compozitor, pot împinge reflecția și imaginația pe cele mai negîndite drumuri. Probabil că tocmai de aceea continuă să ne pară și astăzi, după două secole și jumătate, de o neștirbită prospețime și actualitate spirituală.

A privi opera unui mare compozitor ca expresie a unei singure și definitive idei înseamnă deci să ignori tocmai ceea ce dă muzicii măreție, tinerețe perpetuă, dimensiunea covîrșitoare a infinitului. Capodopera este nelimitată în bogăția ideilor pe care le implică, răspunde întrebărilor pe care oamenii și le pun întotdeauna și pretutindeni, iar răspunsurile sale, mlădioase ca niște liane, satisfac spiritele cele mai opuse; această axiomă, valabilă pentru orice gen de creație (cît de apropiate continuă să ne fie șovăiala lui Hamlet și surîsul enigmatic al Giocondei), este cu atît mai valabilă în cazul capodoperelor muzicii, arta cea mai generalizatoare, cea mai universal-umană. Diversitatea interpretărilor este consecința acestei vastități a conținutului ei, pe care cîntărețul, instrumentistul, dirijorul îl explorează după posibilitățile pe care i le-a dat natura. Melomanul trebuie să se bucure cînd se poate întîlni cu interpretări dintre cele mai felurite ale uneia și aceleiași lucrări: numai așa își va face o imagine cît de cît fidelă asupra ei, o singură imagine (oricît de interesantă ar fi fost ea), nepermițîndu-i să înțeleagă complexitatea mesajului componistic. Își va da seama atunci că măreția unui

compozitor este direct proporțională cu varietatea tălmăcirilor pe care le suportă, că, prin urmare, Beethoven este și așa cum l-a înfățișat Monique de la Bruchol-
lerie, și așa cum a reieșit din interpretarea lui Serebria-
kov. Dacă Beethoven ar fi fost martorul imensei diver-
sități de viziuni interpretative pe care a prilejuit-o
muzica sa, el n-ar fi putut să nu se bucure, căci, așa cum
spune Casals, „același compozitor nu numai că va accepta
varietatea interpretărilor, dar va fi mulțumit de această
varietate, dacă se datorește unor artiști adevărați”.

Despre splendidul destin al capodoperei de geniu
care, rămânând mereu ea însăși, renaște în mii de forme
noi, nici una identică cu cealaltă, Alfred Cortot a rostit
cuvintele poate cele mai inspirate: „Puțin importă
că lui Beethoven, genial dramatizat de către un Liszt,
a cărui execuție era simbolul tuturor aspirațiilor furtu-
noase ale romantismului, i-a urmat filozofica exegeză
a unui Hans von Bülow, sintetică reprezentare muzicală
a unei epoci care nu mai crede în deziluziile lui René.
Sau că, mai aproape de noi și inspirându-se din preocu-
parea pentru luciditate științifică ce caracterizează timpul
nostru, un Busoni a încercat să introducă scalpелul ana-
lizei raționale în rana pentru totdeauna deschisă a unui
chin veșnic. Sau, în sfârșit, că un Paderewski, galvani-
zând orice muzică prin simplul contact al personali-
tății sale generoase, a căutat în mod paradoxal să facă
auzită vocea arzătoare și nostalgică a Poloniei prin mij-
locirea pateticei confesiuni pe care geniul maestrului
german o șoptește, de un secol, ecoului anilor. Fiecăreia
din aceste transfuzii spirituale, din aceste fervente și
contradictorii confruntări imaginative, sublimele sonate
i-au răspuns, dovedind o viață inepuizabilă și o uimitoare
plasticitate. Aidoma acelor înalte vîrfuri care se ascund
în nori sau ne apar inundate de lumină, după jocul orelor
și al anotimpurilor, schimbându-și aspectul, dar păstrînd
desenul imuabil al unei structuri inalterabile, ele s-au
colorat de reflexele tuturor sensibilităților, fără ca
prin aceasta să piardă ceva din semnificația lor inițială,

de nezdruccinat. Putem spune că s-au universalizat la contactul cu aceste aspirații divergente care, exprimându-se în ele și prin ele cu atîta ardoare, au găsit accentul unei obiectivități supraumane. Iar umbra lui Beethoven n-a putut decît să se bucure, în gloriosul său lăcaș de odihnă, văzînd cum în inima unora din cei mai iluștri interpreți ai săi rodește sensul profund al sfatului pe care-l lăsase într-o frază lapidară: «Muzica trebuie să facă a țîșni focul din spiritul uman». (Attitude de l'interprète, „Revue internationale de musique”, 1939-1940.)

O CONVORBIRE DE RĂMAS BUN
CU CEL PE CARE
PLEDOARIA AUTORULUI
NU L-A LĂSAT INDIFERENT

Destinul operei nu se încheie o dată cu recrearea ei de către interpret pe estrada de concert, pe scena operei sau în studioul de înregistrări. Începe o a treia etapă a procesului (cea pe care, inversînd ordinea, am evocat-o în primele pagini), poate cea mai importantă, dacă ne gîndim că, pentru orice compozitor și interpret, supremul țel este de a se face înțeleși în toată complexitatea și adîncimea intențiilor lor. Iar aceste intenții nu pot fi pătrunse instantaneu, și încă integral: este o imposibilitate să-ți dai dintr-o singură audiție seama de sensul unei simfonii care a necesitat îndelungi și concentrate căutări; cu cît un produs al spiritului uman este mai elaborat, cu atît este mai mare efortul de înțelegere pe care ni-l solicită. Și de ce am precupeți un asemenea efort? Nu este decît o amăgire filistină gîndul că împărtășirea din marile creații ale geniului uman ar trebui să fie o delectare odihnitoare. A te familiariza cu gîndirea hegeliană sau cu cvartetele lui Bartók este un proces care te consumă, dar arderea interioară presupusă de el îți prilejuiește infinit mai multe satisfacții decît broșura popularizatoare despre filozofia lui Hegel sau o muzică agresiv dezlănțuită pe estrada unui teatru de revistă. Ideea că se poate caracteriza și aprecia adecvat o operă pe baza unei singure (și, aproape inevitabil, superficiale) ascultări este una dintre cele mai grosolane erori, ceea ce însă n-a împiedicat larga ei extindere. Ea naște acele pripite verdicte care proclamă drept capodopere jalnicele înjghebări

ale unor compozitori de conjunctură, iar creațiile de superioară gândire le condamnă ca aberante și haotice. În realitate, la o primă audiție poți sesiza — în cel mai bun caz — atmosfera generală, valoarea de ansamblu a lucrării, dar e ti încă departe de ceea ce se numește înțelegerea mesajului; cîți ascultători nu-și imaginează, cu toate acestea, că o unică audiție este suficientă pentru a le dezvălui conținutul muzicii, și în fond ei se află doar în anticamera acestui conținut! Trebuie apoi să precizăm că semnificația unei autentice creații nu cunoaște limite a căror atingere ar putea da ascultătorului sentimentul epuizării conținutului (dau acest sentiment numai lucrările mediocre, în cazul lor fiind suficientă uneori o singură audiție pentru a constata mărginirea spirituală din care izvorăsc): bogăția lăuntrică a capodoperei este nemărginită și, în plus, posedă uimitoarea însușire a perpetuei regenerări și veșnicei tinereți, o simfonie de Mozart sau Haydn revelînd fiecărei epoci frumuseți și sensuri noi, nimic din ele — nici chiar galantul menuet — nedovedindu-se anacronic.

Toate acestea impun concluzia că înțelegerea unei compoziții (ca și a muzicii în genere), departe de a fi o autodezvăluire instantanee a conținutului, este o chestiune de treptată și adesea anevoioasă apropiere a noastră de miezul desfășurărilor sonore, la care nu putem ajunge decît dînd la o parte învelișul impresiilor superficiale și prejudecăților. Este un drum a cărui străbatere durează o vreme bună; numai naivii și prezumțioșii își închipuie că-l pot străbate în jumătate de oră cît stau tolăniți în fotoliul de lîngă aparatul de radio sau din sala de concert. Drumul acesta se întinde uneori pe o masivă porțiune a vieții noastre, căci sînt opere, stiluri a căror taină de-abia după multe tatonări o dezlegăm, și mai ales grație maturizării ce urmează unei bogate experiențe a vieții și a contactului cu arta. Unii ar putea întreba, nedumeriți și dezamăgiți: unde este desfătarea, dacă înțelegerea muzicii presupune un atît de încordat și prelungit efort? Tocmai în acest încordat și prelungit efort, stimate cititor,

căci descoperirile prilejuite de el sînt un izvor de bucurii artistice. Înțelegerea muzicii — înțelegerea cea adevărată, nu cea aparentă — ascultă de această lege pe care este bine s-o reții: desfătarea are ca preț strădania, dar, susținut condusă, această strădanie devine ea însăși desfătare.

În componența înțelegerii muzicii intră, așadar, nu numai factorul durată, dar și acela al gradului de participare a ascultătorului. Cu cît va fi mai activă, mai plină de inițiative această participare, cu atît mai sigur și mai adînc va pătrunde el spre inima muzicii. Conștiința ascultătorului nu este o simplă oglindă în care sensul operei se răsfrînge de la sine, prin simplul fapt al audierii muzicii. Trebuie să revii neîncetat la ea, să-i urmărești atent meandrele, să-i deslușești articulațiile interioare, să reflectezi asupra semnificațiilor ei, dar mai ales să ajungi a face toate acestea dintr-o necesitate afectivă: necesitatea în virtutea căreia aspiři întotdeauna să cunoști cît mai profund sufletul ființei îndrăgite. În condiții de indiferență și pasivitate din partea ascultătorului, muzica păstrează muțenia sfinxului: nu-și dezvăluie tainele celui ce nu se străduiește să le dezlege. Fără un ascultător inteligent, vibrant, stăruitor, cultivat, procesul creării muzicii rămîne neîncheiat; ce rost are, într-adevăr, munca înfrigurată a compozitorului și interpretului, dacă aceștia întîmpină nepăsarea sau neînțelegerea celor cărora li se adresează? O operă este compusă și apoi interpretată cu nădejdea că ea va lua pentru a treia oară viață în conștiința ascultătorului, care o va reconstitui, o va integra spiritualității sale, va face din ea un prieten înțelept și încurajator.

Fii conștient și mîndru, iubite ascultător, de importanța hotărîtoare a participării tale. Ea reprezintă etapa decisivă a creării muzicii: încoronează opera compozitorului și interpretului, cărora li te alături într-o indestructibilă trinitate. Creațiile lor au o rațiune de existență în măsura în care găsesc reflectare adecvată în conștiința ascultătorului, iar o reflectare adecvată este posibilă

numai dacă melomanul știe să asculte. Ne-am străduit în primul capitol să demonstrăm că există o măiestrie a ascultării, după cum — cine mai trebuie convins? — există o măiestrie a lecturii. Trebuie să te deprinzi, prin experiență și inițiere, a sesiza esențialul, a-l urmări în toate cotiturile sale, a nu-l pierde atunci când i se suprapun planuri paralele, a te ridica de la perceperea difuză și senzorială a sonorităților la sensul spiritual, universal-uman pe care îl ascund. Ceea ce reține și înțelege melomanul din opera muzicală este în raport direct proporțional cu nivelul măiestriei sale de ascultător. Muzica nu este un limbaj enigmatic, abscons, cum pretind foarte mulți; înțelegerea noastră muzicală este cea care poate fi — din cauza necultivării ei — lipsită de perspicacitate sau finete și atunci iau naștere născocirile despre impenetrabilitatea acestei arte. Celor ce au îndrăgit-o și au făcut din ea parte constitutivă a eului lor, muzica le vorbește cu claritate (bineînțeles, o claritate sui-generis, deosebită de cea a unui roman sau a unei picturi) despre marile sensuri ale existenței, despre viața umanității și a naturii. Câtă hîrtie nu a fost înnegrită în legătură cu „raționalismul abstract” al Artei fugii de Bach, prezentată de mulți comentatori ca operă de aridă speculativitate! Citești însă comentariul lui Philipp Spitta, care simțea în această lucrare „liniștea solemnă a unei nopți de iarnă”, sau cel al lui Luc André Marcel, care și-l imagina pe Bach spunînd: „Pot face ca totul să fie limpede și ca primejdia însăși să se transforme în fericire” — și încerci un sentiment de revelație: într-adevăr aceasta este atmosfera, această este semnificația muzicii; cum de alții nu le-au remarcat? Pur și simplu pentru că, ascultînd muzica, ei nu au auzit cele ce se petreceau în profunzimile ei. Nu este suficient să ascuți, trebuie să și auzi.

Arta de a compune și arta de a interpreta se completează deci și culminează prin arta de a înțelege muzica. Și ascultătorul este un creator: opera trebuie să renască în spiritul acestuia la fel de vie și bogată în sensuri cum a prins contur în imaginația compozitorului și interpretului.

...A sosit, aşadar, timpul să ne despărţim, iubite cititor. Este posibil ca rămasul nostru bun să nu se producă pe consonanţa limpede a unui acord perfect, ci pe sonoritatea aspră a unei disonanţe nerezolvate: nu poţi accepta ideile sau o parte din ideile acestei cărţi, punctul de vedere spre care înclini dumneata deosebindu-se esenţial de cel al autorului. Excelent! Îţi va răspunde acesta cu o sinceră, foarte sinceră bucurie. Căci el nu a scris cartea aceasta din vana dorinţă de a-şi vedea ideile adoptate, ci cu gândul de a dezvolta gustul pentru reflecţia în jurul muzicii, o atitudine independentă şi lucidă în faţa valorilor acesteia. Dacă părerile dumitale diferă de cele expuse în cartea de faţă, cu atât mai bine: înseamnă că preocupările reflexive legate de muzică sînt deosebit de intense (poate că, mental, între cititor şi autor au avut loc adevărate dueluri de idei!) şi acesta este esenţialul. La un alt nivel îl înţelegi pe Beethoven cînd te frămîntă să descoperi în muzica lui semnificaţii ce scapă auditorului preocupat numai de forţa spectaculoasă a sonorităţilor simfoniei Eroica. În acest interes intelectual pentru muzică sălăşluieşte izvorul preocupărilor sistematice de educaţie muzicală (studierea teoretică şi practică a limbajului şi istoriei acestei arte), care pot lărgi la infinit orizontul de înţelegere al melomanului entuziast. Nu-i lua în serios pe cei ce te previn că făcînd din muzică un obiect de meditaţie intelectuală rişti să pierzi prospeţimea şi intensitatea vibraţiei afective. Tributari anacronicei teorii care opune în mod naiv gîndirea şi sentimentul, ei nu pot înţelege că numai luminate de soarele raţiunii capătă afectele noastre, nobleţe, trăinicie, reală adîncime.

Dacă lectura acestor rînduri a reuşit să stimuleze nevoia de a asculta cît mai mult, curiozitatea pasionată de a descoperi noi modalităţi ale muzicii, precum şi tenacitatea pătrunderii în tainele lor, se poate spune că ţelul major al cărţii a fost atins. Nu este vorba numai de faptul că reflecţiile, pentru a nu aluneca pe panta speculaţiei sterile, trebuie să fie alimentate de contactul viu şi permanent cu muzica (fiecare din părţi avînd bineînţeles de cîştigat:

audiția sugerează gândirii probleme, iar meditația luminează drumul spre inima operei); dar o educație muzicală nu-și îndeplinește menirea decât dacă ajunge să sădească în suflet dorul de nestins după aceea divină bucurie pe care o încerci când efluviile sonore te inundă. Această carte a fost scrisă sub imperiul dorinței de a face muzica mai dragă, mai necesară celor ce se mărginesc la frecventarea ei sporadică.

Oricui i se va părea firesc să lupte pentru un asemenea țel, când va fi devenit conștient și se va fi convins de imensele puteri transformatoare ale muzicii — acest manual al vieții și înțelepciunii, acest prieten consolator și încurajator. Devenită necesitate vitală, ascultarea muzicii se poate constitui într-un puternic suport moral al existenței noastre spirituale. Monteverdi și Gluck, Mozart și Beethoven, Schubert și Berlioz, Mahler și Debussy, Honneger și Enescu ne vor ajuta să înțelegem vlața de la înălțimea marilor întrebări și comandamente ale conștiinței, ne vor îmbogăți și înnobila trăirile, ne vor umaniza și în același timp ne vor face sufletește mai puternici.

Muzica te înalță în lumea ideilor universale, unde te simți solidar cu întreaga umanitate încrezătoare și luptătoare. Nu numai din Simfonia a IX-a, dar din toată muzica mare iradiază înaripata chemare a lui Schiller și Beethoven: „Îmbrățișați-vă, milioane!...” A compune, a cânta, a asculta înseamnă a învinge egoismul, individualismul, a năzui — într-un elan generos — la contopirea cu înaltele idealuri umaniste.

Despărțirea noastră, la sfârșitul acestei lecturi este, așadar, iubite cititor, foarte relativă. Nădăjduindu-te câștigat pentru muzică, ne putem considera înfrățiți sub nobilul ei semn.

iulie-decembrie 1963

MIC ÎNDREPTAR MUZICAL*

A. Termeni

Academism: închistare în formele componistice scolastice, acoperită adesea de faldurile înșelătoare ale fidelității față de tradiție. Academismul dovedește în realitate neînțelegere față de marile tradiții, acestea fiind la vremea lor fenomene inovatoare. Schumann spunea că dacă Mozart ar fi trăit în vremea romantismului, el ar fi compus desigur concerte de felul celor chopiniene. Pentru o mentalitate academistă firesc era ca în epoca lui Chopin, compozitorul să continue a scrie à la Mozart.

Armonie: știința formării și înlănțuirii acordurilor. A nu se confunda structura armonică a unei compoziții cu ideea de armonios. Armoniile pot fi foarte aspre, stridente, atunci când între sunetele ce alcătuiesc acordul există respingere.

Armonice, sunete~: însoțind sunetul fundamental, ele îi determină timbrul specific așa cum îl percepem în emisia unui instrument sau unei voci.

Atonalism: fenomen muzical caracterizat prin absența unui centru tonal. Muzică atonală este aceea despre care nu se poate spune că este scrisă în cutare sau cutare tonalitate.

Bitematism: fenomenul constând din organizarea discursului muzical pe confruntarea și dezvoltarea a două teme, mai mult sau mai puțin contrastante.

*Referitor la termeni și nume mai des citate în lucrarea noastră.

Bitonalism: suprapunerea a două tonalități diferite; procedeul generator de puternic efect dramatic (de pildă în cantata *Alexandr Nevski* de Prokofiev, în scena bătăliei pe gheață, unde la un moment dat se aud simultan și major și do diez minor).

Cantilenă: denumire conferită părților de cantabilă și generoasă melodicitate dintr-o operă sau o compoziție instrumentală.

Clasicism: în sens riguros, muzica celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, ale cărei trăsături (echilibru, obiectivitate, rigoare) sînt tipic încarnate în muzica așa-zisei „școli vieneze”, cu Haydn, Mozart, Beethoven ca principali reprezentanți.

Concretă, muzică ~: montajul alcătuit pe bandă de magnetofon cu zgomote din realitate, filtrate și transformate cu ajutorul aparaturii electronice și organizate într-o structură unitară, cu un anumit sens artistic. Metodă inventată în 1948 de către inginerul francez Pierre Schaeffer.

Consonanță: sonoritatea liniștitoare, concluzivă, ce ia naștere prin contopirea a două sunete între care există atracție. Prototipul consonanței este acordul perfect major format din suprapunerea unei terțe mari și a unei terțe mici. Consonanța capătă valoare artistică numai în contextul disonanțelor, ca element de contrast, de rezolvare.

Constructivism: hipertrofierea aspectului formal constructiv al actului creator, ceea ce duce la diminuarea sau înăbușirea elementului emoțional, poetic în expresie. Tendință prezentă în unele lucrări de Schönberg, Webern, Stravinski.

Contrapunct: tehnica inventării unor melodii care să se suprapună unui cânt dat și să se împletească armonios cu acesta, deși fiecare își are fizionomia proprie. Maxima înflorire, precum și cristalizarea legilor contrapunctului s-au produs în arta polifonică a Renașterii, continuată și încununată de opera lui J.S. Bach.

Conventionalism: tribut plătit formelor, tiparelor, clișeele curente, a căror reproducere împiedică exprimarea spontană, inedită, veridică.

Cromatism: denumire generică a elementelor situate în afara structurii diatonice a tonalității, adică cele provenind din

semitonuri, și care, integrate tonalității, conferă acesteia o tensiune și o instabilitate ce poate merge pînă la anihilarea centrului tonal, atonalism.

Dezvoltare: secțiunea consacrată prelucrării materialului tematic prezentat în expoziție. Dezvoltarea se realizează prin procedee ca: dezmembrarea temelor în motive componente, trecerea acestor motive prin tehnica imitației contrapunctice, lărgirea sau, dimpotrivă, concentrarea lor prin modificarea duratelor, schimbarea structurii armonice a ideii muzicale etc. Mai ales în dezvoltare se manifestă măiestria compozitorului: nu este suficient să creezi teme inspirate, trebuie mai ales să știi ce să faci cu ele, cu alte cuvinte, cum să le dezvolti pentru a spune ceva convingător, captivant.

Diatonie: sistemul bazat pe succesiunea unor tonuri întregi (așa cum sînt gamele clasice, majoră și minoră), spre deosebire de cel cromatic, în care intervin semitonurile. Imixtiunea acestora poate cuprinde întregul total cromatic — adică toate cele 12 semitonuri ale sistemului temperat — ceea ce are drept consecință anihilarea diatonismului (v. atonalism, dodecafonie).

Disonanță: noțiune opusă consonanței și indicînd ciocnirea unor sunete care nu se armonizează. Element de cea mai mare importanță în realizarea tensiunii armonice, esențială pentru forța artistică a expresiei. Este cu totul vulgară înțelegerea disonanței ca fenomen supărător, neartistic.

Divertisment: în sens strict, gen muzical alcătuit de obicei din 3—4 părți cu un conținut care, la început (secolul al XVIII-lea) lipsit de gravitate, și-a lărgit cu vremea sfera de cuprindere, ajungînd, cu un Bartók, să exprime puternice tensiuni sufletești; în sens larg, orice muzică în care predomină aspectul distractiv, antrenant, agreabil.

Dodecafonie: metodă componistică elaborată de Arnold Schönberg după primul război mondial și constînd din înlocuirea tonalității cu totalul cromatic, organizat în serii de 12 sunete pe care compozitorul le va supune unor variații, guvernate de principii riguroase. Apare pentru prima dată în valsul din 5 piese pentru pian opus 23 de Schönberg (1923).

Electronică, muzică ~: ansamblul sonorităților obținute prin curățirea sunetului natural de armonice cu ajutorul generatoarelor și transformatoarelor electronice, ceea ce are ca rezultat un sunet de o stranie puritate — sunetul sinusoidal. Înregistrate pe bandă de magnetofon, asemenea sunete pot fi organizate în complexe artistice și eventual combinate cu muzică de proveniență obișnuită (cum face E. Varèse în *Déserts*). Bazele ei au fost puse în 1953 în studioul din Köln, condus de H. Eimert.

Emoționalitate: domeniul cel mai specific expresiei muzicale a cărui înțelegere este însă adesea supusă unor vulgarizări romantizante. Emoționalitatea muzicii nu contrazice ideea unui profund conținut intelectual și totodată se manifestă în multiple forme (nu numai în cele debordant-lirice ale unei opere de Verdi sau ale unui concert de Rahmaninov).

Experiment: investigație întreprinsă de compozitor în domenii sonore neexplorate până la el. Într-un sens larg, toți marii compozitori au „experimentat”, încercând să dea la iveală sonorități nemaiuzitate, fără de care actul compoziției ar fi lipsit de sensul său creator. În secolul nostru, tendința experimentală a fost puternic impulsionată de către progresele științei, descoperirile electroacustice îndeosebi deschizând muzicii noi orizonturi.

Expresionism: curent apărut în preajma primului război mondial și avînd ca notă dominantă exacerbarea stărilor depressive, a violenței sonore. Strîns legat de atonalism, care face posibilă exprimarea conținutului maladiu, propriu acestui curent. Tipice sînt: *5 piese pentru orchestră opus 16* de Schönberg, *Mandarinul miraculos* de Bartók, *Wozzeck* de Alban Berg.

Expoziție: acea secțiune a discursului muzical în care ideile (tema principală și secundă — în sonată; subiectul, contra-subiectul și răspunsul — în fugă) sînt prezentate ascultătorului înainte de a fi supuse dezvoltării.

Filistin: termen care și-a găsit o largă circulație de cînd Schumann i-a denumit astfel pe muzicienii insensibili la nou, robi ai dogmelor scolastice. Tipul clasic al filistinismului: Beckmesser din *Maestrul cîntărești din Nürnberg* de Wagner.

Formă: în sens larg, expresia sonoră cu totalitatea componentelor ei; în sens restrâns, structura arhitecturală a operei, concepută în legătură cu o anumită modalitate de orînduire a materialului muzical: formă de sonată, de rondo, de fugă etc.

Frazare: modul de a intona fraza muzicală, cu acele creșteri, descreșteri, accelerări, răririi, respirații care-i dau un sens expresiv și fac din ea o vorbire elocventă.

Frază: o idee muzicală alcătuită din cîteva (de obicei opt) măsuri și avînd un sens de sine stătător, ca o porțiune mai mult sau mai puțin clar delimitată în așa-zisul discurs muzical.

Fugă: forma cea mai complexă a artei polifonice și a tehnicii contrapunctului, debutînd prin intrarea succesivă a vocilor care par „a fugi” una după alta. O dată expuse, vocile (minimum două) sînt supuse unei prelucrări bazate pe procedeul imitației și apoi reexpuse concluziv. Subiectul, contra-subiectul, răspunsul — acestea sînt personajele unei fugi. „Evanghelia” acestei forme: *Arta fugii* de J.S. Bach.

Grea, muzică~: denumire improprie dată, în virtutea unor prejudecăți, muzicii care exprimă gînduri serioase și cere totodată din partea ascultătorului o anumită seriozitate. Este „grea” numai privită din perspectiva ignoranței muzicale, a indiferenței față de valorile majore ale muzicii sau a predilecției pentru genurile comerciale.

Impresionism: curent apărut în muzică în jurul lui 1900 sub înrîurirea impresionismului pictural inițiat de Monet. Telul său: sugerarea atmosferei peisajului, a impresiilor stîrnite în suflet de contactul cu natura în permanenta ei schimbare. Vehemenței expresionismului îi opune discreție, contempla-tivitate, nuanțe coloristice. Un puternic filon impresionist găsim în muzica lui Debussy.

Inovație: elementul inedit de exprimare adus de compozitor și grație căruia muzica a putut evolua de la monodia gregoriană la simfonismul modern. Poate avea un caracter moderat, relativ ușor asimilabil (cum a fost limbajul modal debussy-st), dar se poate înfățișa și ca o ruptură violentă cu trecutul, întîmpinînd o rezistență îndelungată din partea ascultătorilor (cum s-a întîmplat cu limbajul serial adus de școala vieneză).

Intellectualism: termen cu sens peiorativ, întrebuințat în legătură cu lucrările în care aspectul constructiv-tehnic pare să fi înăbușit latura emoțională. Reproșul intelectualismului este adesea formulat de pe poziția unei înțelegeri sentimentalist-romantice a conținutului muzicii și adresat unor compozitori a căror unică vină este aceea că nu se exprimă ca Grieg sau Ceaikovski. Criticabilă când abolește orice freamăt emoțional, participarea intelectuală lucidă a compozitorului este un factor esențial al procesului de creație.

Interval: distanța, raportul dintre două sunete emise simultan sau succesiv. Termenii ce denumesc intervalele indică treapta pe care se află cea de a doua notă față de prima, luată ca fundamentală: secundă, terță, cvartă, cvintă, sextă, septimă, octavă, nonă, decimă etc.

Intonație: turnură melodică caracteristică unui stil, unui gen (se vorbește, de pildă, despre intonațiile specifice cântecului de mase sau muzicii lui Beethoven). Prin intonație se înțelege, de asemenea, procesul cântării (vocale sau instrumentale) a intervalelor unei linii melodice; acuratețea, adică precizia redării intervalului, este o condiție esențială a justei intonații.

Jaz: unul din fenomenele muzicale cele mai originale ale secolului al XX-lea, cu rădăcini în folclorul popoarelor negre. Provine din contopirea unor genuri larg populare, cum sînt: *negro spirituals*, *blues*, *ragtime*, *hollers*. Îi sînt specifice stilul improvizatoric și tensiunea ritmică (așa-zisul *swing*). O formație tipică de jaz este alcătuită dintr-o secțiune melodică (saxofon, trompetă, trombon și una ritmică (baterie, pian, contrabas). După o perioadă „clasică” ce durează pînă spre cel de al doilea război mondial, urmează epoca jazului modern, caracterizată prin inovații îndrăznețe care utilizează cuceriri ale tehnicii componistice din ultimele decenii. Noțiunea de jaz este adesea întrebuințată neadecvat, în legătură cu producții muzical-distractive pur comerciale.

Melodie: termen care s-ar părea că nu mai are nevoie de explicație, dar în realitate este învăluit într-o nebuloasă de prejudecăți. Acestea provin din reducerea noțiunii la cantilena fredonabilă (sub influența stilului italian de operă), care

este doar unul din nenumăratele aspecte ale ideii de melodie. Melodia a evoluat alături de celelalte elemente ale muzicii și de obicei atunci când apărea într-o nouă înfățișare (de pildă, melodia fragmentată și crispată a lui Beethoven, melodia infinită a lui Wagner, melodia declamată a lui Musorgski și Debussy) spiritele conservatoare exclamau: a dispărut melodial Prin melodie trebuie înțeles nu numai ceea ce este ușor de reținut și fredonat, ci firul conducător a cărui sesizare și urmărire ne permite să înțelegem mesajul compozitorului.

Mesaj: ceea ce are de spus compozitorul semenilor săi. A nu se înțelege mesajul ca o sumă de idei filozofice sau literare, prefigurate de compozitor și apoi ilustrate sonor. Ceea ce are de spus compozitorul este ceva de esență specific muzicală și înțelegerea acestui „ceva” este posibilă numai prin ascultarea concentrată, perseverentă, repetată a compoziției. Familiarizarea cu ea și trăirea ei muzicală de către ascultător constituie singura cale care poate conduce spre acea lume supermuzicală (o anumită idee poetico-filozofică) ascunsă în sunetele compoziției.

Mod: un anumit fel de orînduire a șirului de sunete care constituie materialul sonor al compoziției muzicale. Caracteristica modului este dată de intervalele dintre sunetele gamei pe care a generat-o, precum și de numărul acestor sunete. Muzica clasică se bazează pe două principale moduri: majorul și minorul (în care terța și sexta sînt cu un semiton mai jos decît în major). Se pune din ce în ce mai acut problema lărgirii modale a muzicii prin asimilarea sugestiilor oferite de muzica veche (medievală) sau cea populară, unde există o imensă varietate de moduri.

Modulație: trecerea dintr-o tonalitate în alta, grație unor procedee armonice. Modulația dă discursului muzical dinamism, tensiune, culoare, mai ales atunci când se îndreaptă spre tonalități depărtate de tonalitatea de bază a lucrării. Inseparabilă de ideea de tonalitate, modulația încetează să se mai producă o dată cu instaurarea sistemului dodecafonic.

Monodie: o unică linie melodică, ce poate fi sau nu însoțită de un acompaniament. Se opune ideii de polifonie, care presupune câteva linii melodice simultane și independente.

Monotematism: prezența unei singure idei muzicale la temelia compoziției, întreaga dezvoltare derivând exclusiv din prelucrarea acestei idei. Excelent mijloc de a asigura soliditatea internă și unitatea construcției muzicale.

Național, specific ~: capacitatea muzicii de a sugera apartenența ei la fizionomia spirituală a unui popor. Realizabil adesea prin citarea unor intonații, fraze sau întregi melodii populare, specificul național are însă și forme mai indirecte, mai discrete, mai stilizate de manifestare. Sufletul românesc nu este mai puțin prezent în simfonia de cameră de Enescu decât în rapsodiile sale, deși compozitorul nu reproduce în această lucrare cîntece folclorice; ba, mai mult, renunțarea la citatul direct i-a permis să se ridice la o mai înaltă generalizare artistică.

Neoclasicism: curent conturat în muzica europeană dintre cele două războaie mondiale și caracterizat prin tendința de a reveni la echilibrul, logica, ba chiar unele procedee ale vechilor maeștri (în mod deosebit Bach). În bună măsură, reacție la excesele ultraromantice ale expresionismului și la pericolul năruirii tonalității. Reprezentantul său cel mai tipic: Igor Stravinski. Elemente de neoclasicism apar episodic la Prokofiev, Enescu, Respighi, Șostakovici.

Polifonie: suprapunerea mai multor voci, tratate melodic după regulile contrapunctului. Sub semnul cristalizării acestei dimensiuni a gândirii componistice a evoluat timp de o jumătate de mileniu muzica, smulsă severității ascetice a monodiei gregoriene. Apogeul acestei dezvoltări a fost atins în secolul al XVI-lea, supranumit „epoca de aur a polifoniei”, când apar totodată germenii unor noi dimensiuni muzicale: armonia. Trecînd în penumbră, polifonia va face loc monodiei acompaniate armonice.

Poliritmie: suprapunerea cîtorva ritmuri diferite în cadrul aceleiași compoziții muzicale.

Politonalitate: procedeul utilizării simultane a unor tonalități diferite.

Postromantism: denumire dată ultimelor 2-3 decenii ale veacului trecut, când romantismul, ajuns cu Wagner la apogeu, dar și la un moment de criză, se mai prelungește în creația unor compozitori ca Bruckner, Mahler, Ceaikovski, Scriabin, Schönberg (din prima perioadă), evoluând spre o incandescentă emoțională explozivă, dimensiuni sonore ciclopice. Pe terenul lui își face apariția expresionismul.

Preclasicism: epoca ce premerge clasicismului, adică secolul al XVII-lea și prima jumătate a secolului al XVIII-lea, caracterizată prin masiva laicizare a inspirației muzicale, înflorirea genurilor instrumental-concertante, trecerea de la stilul polifonic la cel armonic, nașterea și afirmarea operei. Epocă dominată de exuberanța primăvărată și noblețea melodică a școlii italiene: Monteverdi, Tartini, Corelli, Vivaldi, Pergolesi.

Programatism: metoda compunerii muzicii în strânsă legătură cu un argument poetic, plastic. Compozitorul se străduiește să creeze sonorități care să evoce cutare sau cutare aspect din realitate, să sugereze o desfășurare literară, dramatică. Putând fi urmărit încă din cele mai vechi timpuri, programatismul s-a cristalizat ca metodă componistică în romantism. A fost fundamentat estetic de către Liszt, creatorul poemului simfonic. Acest fel de a compune conține riscul devierii spre ilustrativism, pe care n-au putut să-l evite chiar unii mari compozitori (de exemplu, Richard Strauss). Calitatea artistică a unei compoziții programatice depinde de gradul în care aceasta își păstrează autonomia expresivă, logica interioară, putând impresiona și convinge prin mijloace exclusiv muzicale.

Recitativ: mod de exprimare muzicală subordonat cerințelor vorbirii și opus ideii de melodie, arie, cantilenă (ceea ce nu i-a împiedicat pe unii compozitori să caute o sinteză între acestea, melodizând recitativul sau recitativizând melodia). Frecvent în muzica de operă, recitativul poate fi întâlnit și în muzica instrumentală: Beethoven îl folosește în sonata opus 31 nr. 2.

Repriză: termen care indică reluarea identică sau modificată a unor idei muzicale (teme), la capătul dezvoltării în care

acestea au fost angrenate. Uneori, repriza poate urma nemijlocit expunerii ideilor (de pildă, sonata fără dezvoltare). **Romantism:** curent care se întinde de-a lungul unei mari părți a secolului al XIX-lea, culminând cu opera *Tristan și Isolda* de Wagner (1859). Prefigurat încă de Beethoven, el își are ca principali reprezentativi pe Schubert, Schumann, Liszt, Chopin, Berlioz, Mendelssohn-Bartholdy. Aduce în muzică primatul eului, năzuința metafizică, inspirația programatică, libertatea construcției formale, amplificarea structurii armonice, tendința de evaziune din tonalitate prin puternica cromatizare a limbajului. Un anumit retorism, ca și propagarea excesivă a operelor aparținând acestui curent, face ca interesul pentru romantism să treacă azi printr-o perioadă de eclipsă. Se intensifică, în schimb, curiozitatea pentru creația Renașterii, preclasicismului și clasicismului, mai sobră în gesturi, mai riguros muzicală în conținut.

Secțiune: suprafață din desfășurarea unei piese sau a unei părți de ciclu, reprezentând o anumită etapă a devenirii muzicale, mai mult sau mai puțin limpede delimitată de context. Partea întâi a unei simfonii, bunăoară, poate avea următoarele secțiuni: introducere, expoziție, dezvoltare, repriză, codă.

Serie: nucleul generator al unei opere dodecafonică, constând din succesiunea celor 12 note ale totalului cromatic, orânduite arbitrar de compozitor. Înlocuiește tonalitatea pe care erau clădite operele clasicilor și romanticilor. De pildă, structura seriei pe care Schönberg își construiește concertul pentru vioară și orchestră este acesta: La, Si bemol, Mi bemol, Si, Mi, Fa diez, Do, Do diez, Sol, La bemol, Re, Fa.

Simfonia: termen ce indica în secolele XVI și XVII sub numele „Sinfonia” interludiul instrumental dintr-o compoziție vocală (operă, cantată), iar din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea denumeste sonata concepută pentru orchestră.

Simfonism: metodă fundamentală a artei componistice, a cărei esență constă în dezvoltarea complexă a unor idei tematice obligate să se confrunte, să dea naștere unor tensiuni, să parcurgă o curbă dramaturgică. Trăgându-și numele de la simfonie, unde își găsește realizarea cea mai plină, mai

tipică, simfonismul își spune într-un fel cuvîntul în mai toate genurile muzicale, în care factorul dezvoltător și prezența instrumentelor joacă un rol de seamă. Schumann și-a intitulat o compoziție pentru pian *Studii simfonice*, iar operele lui Wagner sînt adevărate simfonii scenice.

Sonată: genul muzical constituit din succesiunea cîtorva mișcări (de obicei, trei sau patru) concepute pentru un instrument solist sau acompaniat; prin sonată se mai înțelege însă și forma arhitectonică ce ia naștere din expunerea ideilor în tonalități diferite, dezvoltarea lor și apoi repriza, care aduce temele în tonalitatea principală. De cele mai multe ori prima mișcare a unei sonate este scrisă în formă de sonată.

Temă: o idee pregnant profilată, alcătuită din cîteva motive și servind ca bază discursului muzical. În structura tematică a unei lucrări se concentrează esența mesajului componistic.

Temperare: egalizare arbitrară a celor 12 sunete ale gamei, egalizare impusă de dezvoltarea instrumentelor cu clape și care a favorizat afirmarea sistemului tonal. Moment marcat de J.S. Bach cu al său *Clavecin bine temperat*.

Tonalitate: principiu de organizare a sunetelor pe baza unor afinități naturale și constînd din polarizarea celor șapte sunete ale gamei diatonice în jurul unui sunet central-tonica. Logica interioară a tonalității se bazează pe ierarhia treptelor ei, cele mai importante după tonică fiind dominanta (V) și subdominanta (IV). Tonalitatea își ia numele de la tonică, prin precizarea modului care guvernează înlănțuirea sunetelor: re major, sol minor etc.

Tradiție: ansamblul principiilor permanent valabile care se desprind din experiența creatoare a înaintașilor. Cum însă suprema lege care i-a călăuzit pe aceștia a fost să spună ceva nou față de trecut (altminteri muzica ar fi bătut pasul pe loc), rezultă că inovația este tradiția majoră, fundamentală a muzicii. Viabilitatea unei inovații depinde de organizarea cu care ea se integrează procesului evolutiv. Atitudinea nihilistă față de tradiție duce la aventură, la extravaganță perisabilă; fetișizarea tradițiilor naște academism, epigonism.

Variații: tehnică dezvoltătoare, constând din continua metamorfozare a structurii unei teme sau serii. Variațiile pot fi riguroase, ideea rămânând ușor recognoscibilă, sau libere, modificarea ideii mergând în acest caz pînă la alterarea esenței acesteia.

B. N u m e

d'Albert Eugen (1864—1932), pianist și compozitor german, elev al lui Liszt. Unul din cei mai străluciți reprezentanți ai școlii pianistice din a doua jumătate a secolului trecut. Transcrie pentru pian multe din lucrările pentru orgă ale lui Bach. Autorul operei *Tiefland*.

Albinoni Tomaso (1671—1750), compozitor italian, unul din reprezentanții tipici ai preclasicismului, înrudit stilistic cu Benedetto Marcello și Vivaldi. Unele din temele sale au fost folosite de Bach ca subiecte pentru fugi. A scris numeroase concerte și sonate.

Allegri, Gregorio (1582—1652), compozitor italian, renumit mai ales prin al său *Miserere* (pentru două coruri), piesă aflată mult timp în proprietatea exclusivă a Capelei Sixtine.

Andricu Mihail (*1894), compozitor care, mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale, a jucat un rol de seamă în cristalizarea simfonismului românesc și a unui stil cameral. Principala sferă de expresie: lirismul rustic. Autor a șapte simfonii.

Armstrong, Louis (1900), trompetist, cîntăreț și dirijor de jaz, cel mai caracteristic exponent al jazzului din perioada sa clasică.

Auer, Leopold (1843—1930), violonist maghiar, elev al renumitului Joachim și profesor al lui Mischa Elman și Jascha Heifetz.

Arrau, Claudio (* 1903), pianist chilian de reputație internațională.

Bach, Johann Sebastian (1685—1750), unul dintre cei mai mari compozitori ai tuturor timpurilor, a cărui creație se află la confluența polifoniei renașcentiste, preclasicismului și clasicismului. Imensă ca volum, moștenirea sa componistică este totodată de o desăvârșită integritate artistică. Viziune nobilă și generoasă a vieții, în care riguroasa intelectualitate nu exclude umanismul vibrant. Din lucrările sale: *Matthäus Passion*, *Marea Messă în si minor*, *Clavecinul bine temperat*, *Arta fugii*, *Ofranda muzicală*, *Șase concerte brandenburgice*.

Backhaus, Wilhelm (* 1884), pianist german, elev al lui Eugen d'Albert, interpret magistral al sonatelor și concertelor lui Beethoven.

Bartók, Béla (1881—1946), compozitor maghiar, una din cele mai originale personalități ale muzicii veacului al XX-lea. Opera sa este o sinteză a expresionismului și impresionismului, fecundată de inspirația folclorică. Cel mai limpezit ne apare stilul său în lucrări ca *Muzica pentru coarde, celestă și percuție*, *Sonata pentru două pian și percuție*, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2*, ultimele cvartete. Democrat convins, a condamnat fățiș fascismul, emigrând ostentativ în Statele Unite, unde a trăit pînă la sfîrșitul zilelor.

Beethoven, Ludwig van ~ (1770—1827), titan al muzicii universale, al cărui nume a devenit un simbol al năzuințelor omnirii spre înfrățire și pace, al luptei revoluționare și atitudinii eroice. Încununînd clasicismul, el anunță noua etapă, romantică, spre care se îndrepta muzica. Ultimele sale cvartete prevestesc cuceriri și mai îndepărtate ale artei componistice. A lăsat printre altele 9 simfonii, 17 cvartete, 32 sonate pentru pian, 5 concerte pentru pian și orchestră, un concert pentru vioară și orchestră, opera *Fidelio*, numeroase uverturi.

Bellini, Vincenzo (1801—1835), compozitor italian de operă, al cărui simplism este cu prisosință răscumpărat de geniul melodic. Opera sa cea mai de seamă este *Norma*.

Berg, Alban (1885—1935), compozitor austriac; alături de Schönberg și Webern a alcătuit noua „școală vieneză”, care a înfăptuit trecerea de la sistemul tonal la cel serial. În cadrul acesteia, el reprezintă aripa romantică și tradițională.

- Celebritatea și-o datorește îndeosebi operei *Wozzeck*, scrisă după piesa lui Georg Büchner.
- Berlioz, Hector (1803—1869), unul din primii romantici, entuziast pentru ideea programatismului pe care a cultivat-o inspirându-se din capodopere ale literaturii universale: *Romeo și Julieta*, *Faust*, *Child Harold*. Magistral orchestrator, el a adus culori și amplori inedite în arta simfonică.
- Buononcini, Giovanni Battista (1670—1750), unul din preclasicii italieni, autor de „concerti”, „sinfonie” pentru trei instrumente, „duetti” și câteva messe pentru opt voci.
- Borodin, Alexandr (1833—1897), compozitor rus din „Grupul celor cinci”, remarcabil pentru forța sugestivă cu care a evocat Rusia străveche în opera sa *Cneazul Igor*, lucrare străbătută de un patos epopeic.
- Boulez, Pierre (* 1925), unul din exponenții cei mai radicali și mai hotărâți ai avangardei muzicale contemporane. Încearcă să cultive sămînța weberniană pe solul debussyst. Lucrări reprezentative: *Le marteau sans-maitre*, (*Ciocanul fără stăpîn*), *Improvisations sur Mallarmé*.
- Brahms, Johannes (1833—1897), compozitor german, creator al unei originale fuziuni între pasionalitatea romantică și rigoarea clasică. Celebru îndeosebi prin cele 4 simfonii, concertele de pian (2) și vioară.
- Brailowsky, Alexandr (*1896), pianist francez de origină rusă, elev al lui Busoni, interpret sensibil al lui Chopin, a cărui operă a prezentat-o de mai multe ori integral.
- Britten, Benjamin (*1913), cel mai de seamă compozitor englez contemporan. Evitînd experimentele radicale, el s-a situat întotdeauna pe o poziție de moderație și sinteză: aceasta explică larga popularitate a muzicii sale. Cultivă asiduu opera: *Albert Herring*, *Peter Grimes*, *Billy Bud*. Una din piesele sale de vîrf este lucrarea scrisă în memoria victimelor războiului: *War-Requiem*.
- Bruchollerie, Monique de la ~ (* 1915), pianistă franceză, laureată a concursurilor Chopin și Isaye, cu un stil interpretativ înclinat spre forță și monumentalitate.
- Bruckner, Anton (1824—1896), compozitor și organist austriac, ale cărui 9 simfonii, deși adesea contestate pentru amploarea



dimensiunilor și monotonia conținutului, se impun totuși prin elevația viziunii și monumentalitatea construcției. *Busoni, Ferruccio* (1866—1924), compozitor, pianist, teoretician italian. În creație a împletit neoclasicismul cu un stil novator (opera *Doctor Faust*). Ca pianist s-a distins prin felul de a-i interpreta mai ales pe Bach și Liszt.

Bülow, Hans von ~ (1830—1894), muzician german multilateral înzestrat, dar care mai ales ca dirijor s-a impus ca o personalitate ieșită din comun: izbutea să obțină de la orchestră o plenitudine sonoră neobișnuită. Unul din primii propagatori ai muzicii wagneriene.

Casadesus, Robert (* 1899), pianist francez, virtuoz, ale cărui interpretări se disting printr-o scînteietoare grație și vivacitate. Remarcabil tălmăcitor al lui Mozart, pentru ale cărui concerte a scris cadențe.

Casals, Pablo (* 1876), violoncelist spaniol, unul din cei mai mari interpreți ai contemporaneității. Enescu vedea în el un tălmăcitor neegalabil al lui Bach (exact cum îl aprecia Casals pe Enescu...). Adversar fățiș al regimului fascist din țara sa, s-a autoexilat în localitatea Prades din sudul Franței.

Casella, Alfredo (1883—1947), compozitor care a îmboldit, la începutul secolului, mișcarea de înnoire a muzicii italiene, însuflețit la rîndul său de exemplul lui Stravinski și Ravel. Îndrăzelile muzicii sale n-au depășit însă un agreabil neoclasicism. *La favola d'Orfeo* (operă), *Missa sollemnis pro pace*, *Scarlattiana*.

Ceaikovski, Piotr Ilici (1840—1893), compozitor rus la care filonul național al esteticii „celor cinci” se întâlnește cu inspirația de esență europeană și postromantică. De formație beethoveniană, el scrie simfonii în care reia problema încleștării dintre om și destin. În muzica sa, discreția și suavitatea cehoviană se ciocnesc cu viziuni de o neliniște dostoievskiană.

Chausson, Ernest (1855—1892), compozitor francez din familia spirituală a lui César Franck; romantismul său, transfigurat prin purificarea de orice violențe pasionale, și-a găsit expresia caracteristică în renumitul *Poem pentru vioară și orchestră*.

Chopin, Frédéric (1810—1849), compozitor polonez, unul din exponenții sensibilității romantice. Peste ecoul patriei și efuziunile pasionate plutește amintirea purei, sublimei frumuseți mozartiene. Nocturnele, mazurcile, polonezele, preludiile, studiile, scherzo-urile, sonatele și concertele de pian — iată principalele genuri abordate de el.

Ciccolini, Aldo (*1925), pianist italian, stabilit la Paris, de unde desfășoară o vastă activitate internațională. Sensibilitate ghidată de o puternică luciditate intelectuală și un superior rafinament. Neîntrecut interpret al preclasicilor și al lui Debussy.

Constantinescu Paul (1909—1964), consecvent apărător al ideii de specific național, pe care a realizat-o cu un remarcabil simț al construcției, folosind mai ales material folcloric împrumutat. Începînd ca inovator îndrăzneț (*O noapte furtunoasă, Din cătănie*) a evoluat cu timpul spre atitudinea tradiționalistă din *Pană Lesnea Rusalim*.

Corelli, Arcangelo (1653—1713), compozitor italian preclasic, unul dintre întemeietorii stilului instrumental-concertistic. Autor a numeroase „concerti grossi”.

Cortot, Alfred (1877—1963), pianist francez, cu o viziune de o exaltare ce mergea pînă la subiectivism, interpret inspirat al lui Chopin și Schumann.

Couperin François (1668—1733), compozitor preclasic francez, care, excelînd în stilul grațios amabil al pieselor de clavecin ce-l amintesc pe Watteau, a putut să se ridice la măreția expresiei din *Concerts royaux* și la patetismul tulburător din *Leçons de Ténèbres*.

Czerny, Carl (1791—1857), pianist, elev și interpret al lui Beethoven, protector al lui Liszt, autor al unor renumite studii de viteză pianistică.

Debussy, Claude (1862—1918), unul din cei mai mari compozitori ai Franței, inițiator al așa-zisului impresionism muzical, care se străduia să extindă asupra artei componistice principiile școlii picturale impresioniste. Preludiile, nocturnele sale vor evoca adesea stările de spirit resimțite în fața spectacolului nesfîrșit de divers al naturii scăldate în soare, tulburată de furtună sau estompată de pîcla ceții; una din virtu-

tile sale principale va fi, deci, sugestiva coloristică sonoră. Ceea ce nu înseamnă că Debussy nu va evoca și adîncimile patetice ale sufletului uman, atît de emoționant dezvăluite în *Pelléas și Mélisande* sau *Martiriul Sfîntului Sebastian*.

Donizetti, Gaetano (1797—1848), tipic reprezentant al operei italiene cu nenumăratele ei convenționalisme, care de care mai absurde, dar și cu nestemate melodice a căror strălucire răzbate prin această anacronică fațadă. *Lucia de Lamermoor*, *Don Pasquale* au intrat în repertoriul permanent al teatrelor de operă.

Dufay, Guillaume (1400—1474), compozitor din școala franco-flamandă, ale cărui îndrăzneli au lărgit limbajul polifonic. Autor al mai multor messe, de elevată inspirație.

Dukas, Paul (1865—1935), compozitor francez devenit celebru prin poemul său simfonic *Ucenicul vrăjitor* (după Goethe). Într-un cadru formal sever, compozitorul desfășoară somptuoase bogății sonore. Alte lucrări: *Ariane et Barbe-Bleu*, *La Péri*.

Dumitrescu Gheorghe (*1914), maestru emerit al artei, compozitor român contemporan, autor de opere și oratorii. Tudor Vladimirescu este cea mai izbutită realizare a sa, de pînă acum, prin generosul elan patriotic de care e străbătută.

Dumitrescu Ion (*1913), maestru emerit al artei, compozitor reprezentativ al orientării popular-tradiționale, care exaltă în lucrările sale (un *Quartet*, o *simfonie*, o *simfonieta*) voioșia vieții rurale.

Dvorak, Anton (1841—1904), unul din reprezentanții de seamă ai școlii naționale cehe din secolul trecut. Dansurile slave și simfonia *Din lumea nouă* i-au adus o popularitate mondială.

Enescu, George (1881—1955), cel mai mare muzician român: compozitor de remarcabilă originalitate și neobosită capacitate de a se înnoi, parcurgînd de la *Poema român* (1897) la *Simfonia de cameră* (1954) un drum de continui căutări; interpret multiplu dăruit (violonist, dirijor, pianist), capabil să subjuge publicul. Bogăția de sensuri a creației enesciene a devenit imbold pentru noua școală romînească de compoziție.

Falla, Manuel de ~ (1876—1946), compozitor spaniol care în *Noapți în grădinile Spaniei*, *Amorul vrăjitor*, *Păpușile maestrului Pedro* dezvoltă cu scînteietoare măiestrie sugestii folclorice, într-un spirit neoimpresionist, fecundat însă de pasionalitatea temperamentului național.

Fauré, Gabriel (1845—1929), compozitor francez a cărui originalitate provine din transparență, simplitate și suavă discreție, dintr-un mesaj în care spiritul francez pare a întinde mîna antichității eline: opera *Penelopa*, *Requiem*, *Nocturne*, *Balada* (pentru pian și orchestră).

Fischer-Dieskau, Dietrich (*1925), bariton german, interpret dintre cei mai de prestigiu ai perioadei de după cel de-al doilea război mondial. Puternică sensibilitate guvernată de un excepțional simț al desăvîrșirii formale. Repertoriu de o vastitate neobișnuită.

Feldman Ludovic (*1893), maestru emerit al artei, unul din compozitorii care s-a aflat în primele rînduri ale acțiunii de primenire a muzicii românești și punerea acesteia în pas cu evoluția generală a limbajului muzical. Puternică înclinare spre o viziune interiorizată și dramatică, l-a făcut să smulgă intonației populare ecouri de o amplă rezonanță psihologică. Lucrări caracteristice: *Concert pentru flaut și orchestră*, *Concert pentru două orchestre*, *Scene de balet*, *Trio pentru coarde*.

Fischer, Edwin (*1886), mare pianist german, autoritate necontestată în interpretarea lui Bach și Beethoven, adept declarat al „recreării” interpretative a operei. Dirijează orchestre de cameră.

Franck, César (1822—1890), compozitor și organist francez care contemporan cu Wagner, se străduia să opună vehemenței pasionale și formelor hipertrofiate ale acestuia un romanticism sublimat, o rigoare a construcției (exprimată mai ales în principiul ciclic preconizat de el: derivarea strictă a materialului tematic din anumite nuclee generatoare). Compoziții caracteristice: *Simfonia în re minor*, *Cvintetul*, poemul simfonic „*Psyche și Eros*”, *Preludiu, coral și fugă pentru pian*, *Variații simfonice pentru pian și orchestră*.

- Furtwängler, Wilhelm** (1886—1954), mare dirijor german, eminent interpret al clasicii, dîrz apărător al valorilor umaniste în vremea hitlerismului. Spre sfîrșitul vieții, autor al unor eseuri teoretice cu pronunțată orientare antimodernă.
- Gavoty, Bernard** (*1908), critic muzical francez, eseist scînteietor, partizan al tendințelor moderate în muzica contemporană. Autor al multor „convorbiri” cu muzicieni contemporani, printre care și George Enescu.
- Georgescu, George** (1887—1964), dirijor român de reputație internațională, unul din puținii păstrători ai tradițiilor clasice de interpretare. Excelează în tălmăcirea compozițiilor lui Beethoven, Brahms, R. Strauss.
- Gesualdo, da Venosa** (1560—1613), compozitor italian, autor de madrigale, de la răscrucea dintre Renaștere și preclasicism. Prin patetismul său exaltat și îndrăznelile armonice anunță epoca îndepărtată a romantismului.
- Ghilels, Emil** (*1916), celebru pianist sovietic, cu o vastă activitate concertistică internațională. Excelează în interpretarea lui Beethoven și Ceaikovski.
- Gieseking, Walter** (1895—1956), pianist german de un rafinament coloristic care făcea din el un interpret ideal al muzicii lui Debussy și Ravel.
- Glazunov, Alexandr** (1865—1936), compozitor rus, autor de multe simfonii cu evidentă pecete academistă. Se mai menține în repertoriu grație unui concert pentru vioară și orchestră, nelipsit de oarecare strălucire.
- Gluck, Cristophe Wilibald** (1714—1787), compozitor german, care prin opere ca *Orfeu* și *Armida* s-a străduit să smulgă acest gen divertismentului convențional și să-l transforme în dramă muzicală, motiv pentru care Shaw îl numea „Wagner al epocii sale”.
- Golă, Antoine** (*1906), critic muzical francez de origine romînă, incisiv polemist, susținător pasionat al orientărilor de avangardă. Lucrare fundamentală: *Estetica muzicii contemporane*.
- Goldenweiser, Alexandr** (1875—1962), pianist sovietic, cu merite deosebite în domeniul pedagogic.

Goodman, Benny (*1909), clarinetist și dirijor american, reprezentant al jazzului clasic ajuns în faza maturității sale, când face substanțiale împrumuturi tehnicii clasice și moderne de compoziție, pășind spre un superior profesionalism.

Grieg, Edvard (1843—1907), compozitor norvegian, devenit popular îndeosebi prin suitele sale la drama *Peer Gynt* de Ibsen și concertul pentru pian în la minor. Romantic prin excelență, care știe să păstreze o anumită noblete chiar atunci când alunecă spre sentimentalism.

Grigoriu Theodor, compozitor (* 1926) ține, aiudoma altor colegi de generație (Bentoiu, Capoianu), cumpăna între tradiție și inovație, fără a cădea însă în mediocritatea spre care atitudinea moderată conduce de obicei. Temperament enescian, el a compus, printre altele, un *Omagiu lui Enescu*, pe o temă din *Simfonia de cameră*. Specializat în muzica de film.

Haefliger, Ernst, (*1919), tenor de operă elvețian, prim solist al Operei din Berlin. Remarcabilă inteligență în stilul de a cînta.

Haendel, Georg Friedrich (1685—1759), compozitor german, contemporan cu Bach, trăind ca și acesta la răscrucea dintre epoca polifoniei și armoniei, a căror întâlnire se reflectă în muzica sa (opere, oratorii, concerti grossi) sub semnul fastuosului baroc. Ascensiunea și gloria sa sînt inseparabile de Anglia, pe al cărui teritoriu și-a petrecut cea mai însemnată parte a vieții.

Hanslick, Eduard (1825—1904), muzicolog austriac, teoreticianul cel mai fățiș al formalismului și estetismului, autorul celebre definiții a muzicii ca „artă a formelor sonore în mișcare”. Adversar al ideii de realism, programatism, dramă muzicală. Pe el l-a avut în vedere Wagner creînd personajul Beckmesser din *Maeștri cîntăreți*. Lucrare teoretică de bază: *Frumosul muzical*.

Haydn, Joseph (1732—1809), cel mai caracteristic reprezentant al clasicismului german, compozitor de fenomenală prolificitate, pe care atitudinea concesivă față de gustul de la Curte nu l-a împiedicat să atingă idealul unei armonii spiri-

tuale etern-umane. 104 simfonii, 83 cvartete, oratoriile *Creațiunea și Anotimpurile*.

Heifetz, Jascha (*1901), celebru violonist. american de origină rusă, realizînd în execuțiile sale o perfecțiune în care unii n-au ezitat să vadă un neajuns, punînd-o pe seama unei tehnici lipsite de expresie interioară. Considerîndu-l pe Heifetz un mare instrumentist, Enescu îi făcea reproșul că nu greșește niciodată...

Henry, Pierre (*1927), compozitor francez, unul dintre primii care s-au alăturat experiențelor „concrete” ale lui Pierre Schaeffer, realizînd alături de acesta piese ca *Symphonie pour un homme seul*, *Bidule en ut*.

Hindemith, Paul (1895—1963), compozitor german care și-a definit modernitatea prin respingerea esteticii serialismului și afilierea la neoclasicism. Îndeosebi lucrări ca simfoniile *Mathis pictorul* și *Armonia lumii* i-au adus celebritatea. Persecuțiile naziste l-au făcut să pornească într-un lung exil prin țări străine, de unde n-a mai revenit.

Honegger, Arthur (1892—1956), compozitor francez, unul dintre puținii cărora le-a izbutit ca printr-un limbaj evoluat să exprime un mesaj pe cît de profund, pe atît de larg accesibil. Conflictele tragice ale lumii contemporane și-au găsit un patetic tălmăcitor în el (simfoniile *Liturgica*, *Di tre re*). Foarte popular a devenit monumentalul său oratoriu *Ioana pe rug*.

Hubermann, Bronislaw (1882—1947), violonist și dirijor polonez, elev al lui Joachim.

Libert, Jacques (*1890), compozitor francez, fără apartenență la un anumit curent, modern atît cît e cazul pentru a nu-și îngreuna pătrunderea în public și profund în aceeași măsură. Lejeritatea stilului nu l-a împiedicat să vizeze spre teme mari: a scris pe text de Wilde (*Ballade de la geôle de Reading*), opera *Persée et Andromède* etc.

Janacek, Leos (1854—1928), compozitor morav, care a dezvoltat într-un spirit nou tradițiile lui Dvorak și Smetana. Puternic influențat de literatura dostoevskiană, din care s-a inspirat și direct în opera *Amintiri din casa morților*.

Janequin, Clément (1485—1560), maestru al cîntecului polifonic din Renașterea franceză, autorul unor ingenioase căutări în domeniul onomatopeii vocale (*Bătălia de la Marignan, Strigătele Parisului* etc.).

Joachim, Joseph (1831—1907), renumit violonist, prieten al lui Brahms, cu care a colaborat la crearea concertului pentru vioară și orchestră în re major.

Jolivet, André (*1905), compozitor francez a cărui originalitate provine mai ales din împrumuturile făcute modurilor și timbrelor exotice, ce conferă muzicii lui o stranie iradi-ație orientală.

Jora, Mihail (*1891), maestru emerit al artei, compozitor român de formație enesciano-impresionistă, care s-a realizat mai ales în lied și balet, cunoscînd în ultimele două decenii o remarcabilă înflorire stilistică. Sugerarea caricaturalului reprezintă unul din aspectele cele mai convingătoare ale măiestriei sale componistice.

Karajan, Herbert von ~ (*1908), dirijor german de renume mondial care s-a impus prin multilateralitatea sa (simfonie și operă), prin tensiunea paroxistică a interpretărilor. Excelează în tălmăcirea repertoriului clasic.

Kempff, Wilhelm (*1895), pianist german renumit, cu preferințe pentru muzica romantică (Beethoven, Schumann, Brahms) și preocupări componistice (două simfonii, două concerte, patru opere), care nu l-au impus însă și în această calitate.

Klemperer, Otto (*1885), dirijor, interpret de frunte al simfoniilor lui Mahler.

Kreisler, Fritz (1875—1962), violonist cu ton dulce și uimitoare virtuozitate, considerabil influențat de Isaye, care continuă să trăiască în conștiința publicului mai ales prin acele piese sentimentale de efect, oferite frecvent în bis de interpreți: *Suferință din dragoste, Bucurie din dragoste, Frumosul rosmarin* etc.

Kremlev, Iurii (*1908), muzicolog sovietic, autor al unei documentate lucrări despre sonatele lui Beethoven, apărător hotărît al tendințelor tradiționaliste.

Kuentz, Paul (*1930), dirijor francez care și-a alcătuit o orchestră de cameră proprie.



Kurth, Ernst (1886—1946), muzicolog austriac, creatorul concepției energetice care preconizează înțelegerea muzicii sub semnul tensiunilor și rezolvărilor psihice, concepute însă abstract-idealist.

Kussewitzki, Serghei (*1874), renumit dirijor american de origine rusă, multă vreme conducător al Filarmonicii din Boston.

Laharpe, Jean François de ~ (1739—1803), critic de artă francez de formație clasicizant-conservatoare, din familia spirituală a acelor acriți „Beckmesser” care, prin meschinele lor împotriviri, amărăsc existența artiștilor înaintemergători. A rămas renumită rezistența agresivă opusă de el muzicii lui Gluck.

Lalo, Edouard (1823—1892), compozitor căruia *Simfonia spaniolă* pentru vioară și orchestră i-a creat un mare renume; deși de succes imediat, muzica lui nu e lipsită de frumuseți melodice superioare.

Landowska, Wanda (1877—1959), pianistă de origine poloneză, celebră îndeosebi prin strădania de a reactualiza valorile muzicale ale secolelor XVII—XVIII. Printre altele a înregistrat o meritorie interpretare la clavecin a întregului *Clavecin bine temperat* de Bach.

Lasso, Orlando di ~ (1532—1594), compozitor de geniu care încununează așa-zisa „epocă de aur a polifoniei”, adevărat cetățean al lumii prin neobositele sale peregrinări în perimetrul triumghiului alcătuit de Flandra (țara de origine), Italia (țara formării sale spirituale), Bavaria (unde-și stabilește reședința). Universalismul său se manifestă și în sinteza pe care a realizat-o între cele două mari curente ale vremii, izbutind să contopească severitatea construcției compozitorilor neerlandezi cu spontaneitatea și generozitatea școlii italiene.

Lewis, John (*1920), pianist negru, reprezentant al stilului nou în jaz, conducător al formației „Modern Jazz Quartet”.

Lipatti, Dinu (1917—1950), după Enescu, cel mai de seamă interpret român. Noblețea cu care-i cânta pe Bach, Mozart, Chopin, Grieg, Enescu i-a atras o notorietate mondială. „Dinu

Lipatti este unul dintre cei mai mari interpreți ai timpului nostru și pianistul meu preferat" — scria Wilhelm Kempff. De o remarcabilă originalitate, compozitorul din el a rămas, ca și în cazul dramatic al lui Enescu, în umbra gloriei de interpret.

Liszt, Franz (1811—1886), unul din marii romantici, creator al poemului simfonic. Despre frumusețea muzicii lui, Debussy spunea că provine „din aceea că el iubea muzica și numai muzica. Dacă uneori ajunge pînă la a o tutui și a și-o pune cu dezinvoltură pe genunchi, mi se pare preferabil manierei țepene a celor care au aerul de a-i fi fost prezentați pentru prima oară. O asemenea manieră poate fi, desigur, elegantă, dar este lipsită de fior. Fiorul și chiar dezmățul, de care este atins uneori geniul lui Liszt, sînt mai atrăgătoare decît perfecțiunea, chiar cînd aceasta poartă mănuși albe”.

Long, Marguerite (*1874), pianistă franceză de reputație internațională, admirabilă îndrumătoare a tinerilor pianiști. Îndelungata ei activitate pedagogică a culminat prin înființarea concursului internațional care-i poartă numele (împreună cu cel al lui Jacques Thibaud).

Luc, Marcel-André (*1919) personalitate în care poetul, compozitorul și muzicologul se împletesc armonios. Autor al unei originale monografii despre Bach și al versiunii franceze a versurilor argheziene.

Lully, Jean-Baptiste (1632—1687), compozitor care a pus bazele operei franceze și și-a scris muzica, de inspirație mai ales mitologică, într-un spirit pătruns de fastul curții lui Ludovic al XIV-lea.

Machaut, Guillaume de ~ (1300—1377), reprezentantul cel mai important al curentului autodenumit *ars nova*. Peregrinînd prin mai toată Europa, însușindu-și ideile înaintate de pretutindeni, preferînd, pe lîngă muzică, poezia și vînatcarea, dăruindu-se tuturor chemărilor vieții ca unul căruia nimic din tot ce este omenesc nu-i era străin, el ne apare ca un precursor al omului și artistului Renașterii. Autor al unei messe, închinată, pare-se, încoronării lui Carol al V-lea.

Mahler, Gustav (1860—1911), continuator al simfonismului de tip beethovenian în perioada postromantică. Cele zece sim-

fonii ale sale cărora li se adaugă simfonia *Cîntecul pămîntului* izvorăsc din întrebările patetice ale unei conștiințe care vibra intens la suferințele oamenilor. Dezvoltînd procedeul introducerii vocilor în simfonie a recurs la acestea nu numai în finaluri (ca Beethoven), dar și în mișcări mediane. Structura arhitecturală, aportul orchestral sînt concepute la el sub semnul năzuinței spre monumentalitate.

Marenzio, Luca (1553—1599), compozitor italian din „epoca de aur a polifoniei”; prin excelență laic (spre deosebire de alți contemporani, ca Palestrina, bunăoară), el a dus la limita rafinamentului arta evocării psihologice prin intermediul împletirii vocilor. Genul preferat: madrigalul.

Marcello, Benedetto (1686—1739), compozitor și teoretician din epoca preclasicismului italian. Într-o lucrare satirică (*Teatrul la modă*) supune unei critici sarcastice opera italiană contemporană, sub motivul decăderii ei. A pus pe muzică un mare număr de psalmi care alcătuiesc *l'Estro poetico-armonico* — lucrarea sa fundamentală.

Mendelsohn Alfred (*1910), maestru emerit al artei, compozitor de o uimitoare prolificitate, în a cărei creație sînt reprezentate toate genurile muzicale. Pagini convingătoare în lucrări ca: *Sextetul*, simfonia *Sub cerul de vară*, *Harap Alb*, *Călin*.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809—1847), compozitor romantic de structură totuși clasică, nu prea profund în simfonii și de un sentimentalism cam facil în lieduri, dar care a adus în muzica vremii sale o notă de scînteiere feerică prin suita sa *Visul unei nopți de vară*.

Menuhin, Yehudi (*1917), strălucit violonist american, cu o viziune filozofico-poetică a muzicii și un ton de o nobilă puritate, dobîndite în bună măsură grație lecțiilor lui Enescu, sub a căruia îndrumare s-a format.

Messiaen, Olivier (*1908), unul dintre cei mai originali compozitori francezi contemporani. Refuzînd formulele speculative, atît de frecvente în căutările moderne, el își caută inspirația în cîntecul păsărilor, în modurile și ritmurile diferitelor popoare (îndeosebi orientale). Misticismul catolic ocupă un loc de seamă în muzica sa (mai ales cea pentru orgă), această

temă fiind cîntată de el cu o fervoare demnă de o cauză mai bună.

Michelangeli, Arturo Benedetti, pianist italian, stăpîn al unei arte de o sculpturală limpezime, interpret reputat al lui Beethoven, Ravel.

Milhaud, Darius (*1892), compozitor francez din „grupul celor șase”, personalitate remarcabilă a muzicii veacului, a cărui colosală ușurință de a compune nu înseamnă, implicit, inconsistență a conținutului. Multe compoziții ale sale ating un impresionant tragism (trilogia *Orestia* după Eschil, opera *Bietul marinar*). Unul din primii care a folosit procedeul politonalității, Milhaud a mers constant în direcția unei sinteze, ferită de unilateralități și aventuri.

Monteverdi, Claudio (1567—1643), compozitor italian a cărui creație se situează în epoca de trecere de la polifonie la armonie. Unul din pionierii preclasicismului și ai operei, gen născut în jurul lui 1600 la Florența. *Orfeul* lui Monteverdi (1607) este de fapt prima capodoperă a acestui gen. Stil melodic de o noblețe încă nealterată de afectarea care avea să se instaureze nu peste mult în școala italiană.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756—1791), compozitor în a cărui creație clasicismul își găsește expresia cea mai elevată. De o aparență senină și tinerească, muzica sa este aproape constant străbătută de fiorul unei inefabile tristeți. Miraculoasa fecunditate (41 simfonii, 25 concerte de pian, 23 de opere, 15 messe) nu a umbrit niciodată noblețea sublimă a inspirației, integritatea artistică a operelor sale.

Munch, Charles (*1891), dirijor francez a cărui abilitate este legată de îndelunga sa prezență la pupitrul Filarmonicii din Boston (S.U.A.).

Musorgski, Modest (1839—1881), compozitor rus din „grupul celor cinci” care-și făcuse o deviză din impregnarea muzicii de adevăr uman, mai ales prin derivarea melodiei din intonațiile glasului — principiu magistral realizat de el în opere ca *Boris Godunov* și *Hovanscina*, în *Cîntecele și dansurile morții*. Adept pasionat al programatismului, el a dăruit acestui gen capodopere ca *Tablouri dintr-o expoziție*, *O noapte pe muntele*

pleşuv — remarcabile nu numai prin sugestivitatea lor picturală, dar şi prin calitatea muzicală a ideilor.

Neuhaus, Heinrich (*1888), pianist sovietic, interpret de prestigiu al muzicii lui Chopin (prin prisma căruia, de altfel, îi tălmăceşte şi pe alţii), dar mai ales eminent pedagog, care şi-a făcut o glorie din a fi îndrumat primii paşi ai lui Richter. Autor al unei cărţi despre *Arta interpretării pianistice*.

Niculescu Ştefan (*1927), compozitor reprezentativ al tinerei pleiade care, în ultimul deceniu, a adus înnoiri în muzica românească, dezvoltând sugestiile conţinute în operele ultimei perioade enesciene (căreia i-a consacrat şi profunde exegeze muzicologice). O simfonie, cantate, „Simfonii pentru 15 instrumente solistice”.

Nietzsche, Friedrich (1844—1900), filozof idealist german, teoretician al ideii reacţionare de supraom; a avut o puternică atracţie pentru muzică, din care a făcut, de altfel, una din coordonatele viziunii sale. La început apologet al lui Wagner, s-a transformat cu vremea în cel mai înverşunat denigrator al operei acestuia.

Nikisch, Arthur (1855—1922), dirijor, apreciat mai ales ca interpret al simfoniilor lui Bruckner şi Ceaikovski.

Nono, Luigi (*1924), compozitor italian, militant comunist, care încearcă să integreze principiile limbajului serial unui mesaj pătruns de un puternic spirit antifascist. (*Guernica, Cîntul întrerupt, Intoleranţă*.).

Ockeghem, Johannes (1420—1495), unul din marii maeştri ai şcolii franco-flamande ale cărui experienţe polifonice ajunseseră pînă la suprapunerea a 36 de voci. Încă serios tributار temei religioase (numeroase messe), el lasă să se întrevadă o promiţătoare creştere a inspiraţiei laice.

Oistrach, David (*1908), violonist sovietic de renume mondial, a cărui artă interpretativă a fost lapidar şi sugestiv caracterizată de Enescu: „Dispune de o tehnică uimitoare, însă se deosebeşte de alţi tehnicieni prin faptul că posedă un ton dulce şi cald, că frazarea sa este nobilă, demonstrînd o muzicalitate impecabilă”.

Olah, Tiberiu (*1926), compozitor ale cărui lucrări (cantatele, simfonia I, oratoriul *Constelaţia omului, Coloana infinitului*)

ilustrează cu excepțională pregnanță curentul înnoitor produs în muzica românească în perioada postenesciană. Influențat la început într-o oarecare măsură de Bartók și Messiaen, el și-a găsit repede un limbaj personal, pe cât de vehement prin forța sa, pe atât de lucid prin solida arhitectură ce-i stă la bază.

Orff, Carl (*1895), compozitor german devenit popular prin *Carmina burana*, lucrare a cărei spectaculoasă accesibilitate nu este întotdeauna de cel mai bun gust. Înclinare spre neo-clasicism.

Paderewski, Ignacz (1860—1941), renumit pianist polonez, compozitor mediocru, autor al unei ediții a operelor lui Chopin.

Paganini, Nicolo (1782—1840), violonist a cărui fenomenală virtuozitate născuse legenda originii diabolice a artei sale. Compozițiile sale (capricii, concerte) poartă amprenta acestei virtuozități, ceea ce, făcându-le senzaționale ca factură, le obligă să ancoreze într-o zonă superficială a gândirii.

Palestrina, Giovanni Pierluigi (1525—1594), compozitor din „epoca de aur a polifoniei”, de inspirație precumpănitor religioasă, căreia, în *Stabat Mater* sau *Messa Papae Marcello*, i-a dat o expresie de sublimă puritate.

Penderecki, Cristophe (*1934), compozitor din tînăra școală poloneză contemporană ale cărui îndrăzneli sînt adesea expresia unor preluări pripite și neasimilate, a unor „truvalii” occidentale. Renumele lui Penderecki este în bună măsură tributar experiențelor lui Xenakis. Lucrări caracteristice: *Hiroshima*, *Strophy*.

Pergolesi, Giovanni Battista (1710—1736), preclasic italian care, în ciuda unei existențe inuman de scurte, a dat capodopere de o înaltă noblețe (*Stabat Mater*) și o cuceritoare vervă (opera bufă *Slujnica stăpîină*).

Pérotin sau Perotinus (1190—1230), unul din primii compozitori ai evului mediu, pionier al polifoniei. Reprezentant al școlii de la Notre Dame, prin care monodia gregoriană face loc organumului, formă elementară a polifoniei.

Popovici Doru (*1932), compozitor român căruia i-a reușit o fericită sinteză între marea tradiție și curente înnoitoare, între sensibilitatea romantică și luciditatea incisivă a sti-

lului modern. Generoasă inspirație melodică. *Concert pentru orchestră*, cantata *Porumbeii morții*, opera *Prometeu*. Prezență activă și militantă în critica muzicală.

Poulenc, Francis (1899—1963), compozitor francez din „grupul celor șase”, temperat până la neoclasicism în preocupările sale de modernitate; grația amabilă caracteristică muzicii sale nu l-a împiedicat să ajungă în monodrama *Vocea umană* la un înalt și tulburător patetism.

Prokofiev, Serghei (1891—1953), compozitor sovietic, unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai realismului socialist. Mozartian prin cristalina și ingenua melodicitate pe care a știut să o regăsească într-o epocă dominată de expresionism, atonalitate și tot felul de construcții speculative. Mozartianism care n-are însă nimic conservator în el, Prokofiev fiind, din punct de vedere tehnic, în pas cu tendințele înaintate ale vremii. Cu maximă plenitudine se manifestă geniul său în baletul *Romeo și Julieta*. Autor a 7 simfonii și a numeroase opere printre care se reliefează *Război și pace* și opere comice *Logodnă la mînăstire* și *Dragostea pentru cele trei portocale*.

Puccini, Giacomo (1858—1924), compozitor italian de opere, pe care un excepțional simț al teatrului l-a ajutat să insuflă tradiționalei arte a belcantoului un curent de adevăr și intens patetism. Dezvoltînd experiența înnoitoare a ultimei perioade verdiene (*Othello*, *Falstaff*), dă un rol sporit recitativului dramatic, amplifică și colorează prezența orchestrei. *Boema*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Turandot* sînt operele cărora le datorează celebritatea.

Rahmaninov, Serghei (1873—1943), compozitor rus de structură postromantică, de un patos și o expresie pe care anacronismul nu le împiedică să fie profund originale și emoționante. Celebru îndeosebi prin concertele sale pentru pian, el a compus și trei simfonii, precum și opere (*Aleko*, *Francisca da Rimini*) care merită considerație.

Rameau, Jean Philippe (1683—1764), compozitor, unul din reprezentanții caracteristici ai clasicismului francez, elogiat de Debussy ca reprezentînd „o pură tradiție franceză, izvoită dintr-o delicată și fermecătoare tandrețe, din accente

- juste". Autor al multor opere (*Castor et Pollux*, *Hyppolyte et Aricie*, *Dardanus*), precum și al unui renumit tratat de armonie (1722), care fundamenta teoretic realizările obținute pînă atunci în acest domeniu al gîndirii muzicale.
- Ravel, Maurice (1875—1937), compozitor francez format sub influența impresionismului debussyst și aducînd în plus o notă de distincție neoclasică, în care mulți au văzut un semn de carență emoțională. Posesor al unei strălucitoare palete orchestrale, care i-a dat posibilitatea să insufle o nouă viață *Tablourilor* dintr-o expoziție de Musorgski, transcrise de el pentru orchestră. *Rapsodia spaniolă*, *Bolero*, opera *Ora spaniolă*, *Tombeau de Couperin*, concerte pentru pian etc.
- Respighi, Ottorino (1879—1936), compozitor italian care și-a cîștigat faima prin felul sugestiv (uneori înclinat spre ilustrativism) de a evoca trecutul și peisajele Romei (*Serbări romane*, *Fîntînile Romei*, *Pinii Romei*). Preocuparea sa de a orchestra într-un stil modern melodii din vremea Renașterii îl apropie de neoclasicism.
- Ricci, Ruggiero, violonist italian de o uimitoare, dar totodată cam mașinală virtuozitate. După cum era firesc, excela în interpretarea lui Paganini.
- Richter, Sviatoslav (*1914), pianist sovietic, unul din cei mai mari pianiști contemporani, ale cărui interpretări ating o incandescentă rar înțîlnită a expresiei. Repertoriul său îmbrățișează mai toate fenomenele majore ale literaturii pianistice universale.
- Rimski-Korsakov, Nikolai (1844—1908), compozitor rus, din grupul „celor cinci”, nu atît de profund și original ca un Musorgski, dar cu un meșteșug de o temeinicie pe care n-a egalat-o nici unul din colegii săi. Excepțional simț al coloritului orchestral. Domeniu predilect: opera cu subiect legendar (*Sadko*, *Logodnica țarului*, *Legenda orașului nevăzut* *Kitej*, *Țarul Saltan*, *Cocoșelul de aur*).
- Roland, Manuel (*1891), muzician francez, autor al unor compoziții de filiație debussyst-raveliană, apreciat însă mai ales prin felul său inspirat de a comenta muzica în lucrări ca *Plaisir de la musique*, *Sonate, que me veux-tu?* etc.
- Rolland, Romain (1866—1944), scriitor și muzicolog francez. În beletristica sa, tema muzicală ocupă un loc central (*Jean*

Cristophe), iar opera sa muzicologică (în mijlocul căreia se înalță monumentală cercetare închinată lui Beethoven) poartă pecetea unei viziuni literare, dar niciodată vulgarizatoare a muzicii.

Rossini, Gioachino (1792—1868), compozitor italian de opere cu muzică facilă, dar cuceritoare prin verva ei melodică. „*Bărbierul din Sevilla*” rămîne capodoperă sa.

Rostropovici, Mstislav (*1927), violonist sovietic de o nobilă expresivitate în arta de a fraza, desăvîrșit virtuos.

Saint-Saëns, Camille (1835—1921), compozitor francez de orientare academică, autor de lucrări amabile și agreabile (*Carnavalul animalelor*) atunci cînd sînt lipsite de pretenții (ca cele din *Simfonia a III-a cu orgă*). Dibaci orchestrator.

Șaliapin, Feodor (1873—1938), renumit bas rus, înzestrat cu o electrizantă putere de trăire scenică, neuitat interpret al unor roluri ca Mefisto, Boris, Galîtki, precum și al cîntecelor populare ruse.

Sauer, Emil von ~ (1862—1942), pianist și compozitor german, elev al lui N. Rubinstein (Moscova) și Liszt.

Scarlatti, Domenico (1685—1757), compozitor italian ale cărui cristaline și scînteietoare sonate (peste 400) au rămas ca o chintesență a splendidei purități preclasice.

Schaeffer, Pierre (*1910), inginer francez, inițiatorul experiențelor care au dus la constituirea așa-zisei „muzici concrete”, obținută prin înregistrarea și montajul artistic al zgomotelor cu ajutorul benzii de magnetofon.

Schickaneder, Emanuel (1751—1812), literat de valoare mai mult decît îndoielnică, autor al libretului la *Flautul fermecat* de Mozart. De asemenea, cîntăreț, actor, impresar și director de teatru.

Schnabel, Artur (1882—1951), mare pianist austriac, refugiat în America după instalarea hitlerismului în patria sa. Renumit ca interpret al lui Beethoven.

Schönberg, Arnold (1874—1951), compozitor a cărui nouă concepție despre muzică (înlocuirea sistemului tonal prin cel serial) a marcat o fundamentală cotitură în arta compo-nistică a secolului XX. La început radical și rigid în reforma preconizată, el a evoluat spre o integrare a noilor principii

în marea tradiție. Multiple fațete: wagnerian în *Noapte transfigurată*, expresionist în monodrama *Așteptare*, constructivist în *suita op. 29*, tinzând spre o sinteză umanistă în *Moise și Aaron* și *Supraviețuitorul din Varșovia* etc.

Schubert, Franz (1797—1828), compozitor austriac, unul din primii romantici, continuator al spiritului mozartian în noile condiții istorice. Cristalina și nostalgică puritate a genului său melodic se manifestă cu maximă forță în lied și în muzica de cameră, ceea ce nu trebuie să ne facă a subaprecia cele nouă simfonii, în care patosul beethovenian stă față în față cu luminosul echilibru al clasicismului.

Schumann, Robert (1810—1856), compozitor german romantic, cântăreț inspirat al intimității sufletești (ciclurile de lieduri *Dragoste de poet*, *Viață și dragoste de femeie*), maestru al pieselor miniaturale încărcate cu o pitorească sugestivitate (*Carnavalul*, *Scene de copii*). Patru simfonii, muzică de cameră, un renumit concert pentru pian etc. Egal înzestrat ca critic, el a desfășurat o vastă activitate publicistică menită să acrediteze ideile esteticii romantice, să promoveze valorile noului curent (Berlioz, Chopin, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms).

Schwarzkopf, Elisabeth (*1915), soprană, una din marile cântărețe contemporane, de o nobilă sensibilitate și o impresionantă perfecțiune în arta cântului. Excelează deopotrivă în lied, în operă, în marile creații vocal-simfonice.

Schweitzer, Albert (*1875), organist, muzicolog și medic însuflețit în acțiunile sale obștești de un umanism militant. Autor al unei originale lucrări despre Bach, în care se demonstrează esența poetică a gândirii acestuia.

Scriabin, Alexandr (1872—1915), compozitor rus, al cărui post-romantism manifestă originala tendință de a integra, într-o inedită sinteză, rafinamentul impresionist și frenezia expresionistă. Trei simfonii, *Poemul extazului*, *Sonate pentru pian*. Preconizează ideea audiției muzicale, însoțită de culori și lumină.

Serebriakoy, Pavel (*1909), pianist sovietic de o sensibilitate ardentă pînă la exaltare. Repertoriu clasicizant. Vastă activitate pedagogică la Conservatorul din Leningrad.



- Serov, Alexandr* (1820—1871), eminent critic muzical rus, teoretician al unui realism muzical care se baza pe autonomia expresivă a acestei arte și respingea literaturizarea exterioară. A făcut mult pentru cunoașterea și asimilarea valorilor contemporane occidentale, înfruntând dezaprobarea contemporanului său Stasov.
- Siohan, Robert* (*1894), dirijor, compozitor și estetician francez, autor al unui remarcabil studiu despre Stravinski.
- Șostakovici, Dmitri* (* 1906), compozitor sovietic, personalitate de frunte a muzicii contemporane. Originalitatea sa se manifestă cu deosebire în simfonii, care ni-l arată ca un continuator creator al tradițiilor lui Beethoven și Mahler. Îi este caracteristică evocarea *marilor tensiuni* ale omenirii contemporane de pe pozițiile realismului socialist.
- Spitta, Philipp* (1841—1894), muzicolog german, autor al unei cercetări fundamentale despre Bach.
- Stockhausen, Karlheinz* (* 1928), compozitor german de cea mai înverșunată „avangardă” care, pornind de la serialismul webernian, a dezvoltat mai departe această experiență cu mijloacele obișnuite ale muzicii (*Măsuri de timp, Gruppen*), pentru ca simultan să-și extindă preocupările asupra domeniului electronic (*Cîntecul adolescenților*). Constructivismul alternează la el cu izbucniri de frenetic expresionism (atît de caracteristic compoziției *Karrée*).
- Strauss, Richard* (1864—1949), compozitor german, maestru al evocărilor descriptiv programatice (*Till Eulenspiegel, Don Quijote, Simfonia Alpilor* etc.), a cărui virtuozitate în a imita fenomenele prin intermediul orchestrei a alunecat uneori spre efectul naturalist. În operele sale (*Salomeea, Electra, Cavalerul rozelor*) dezvoltă principiul wagnerian al dramei muzicale. Ajuns în modalitatea de exprimare pînă în pragul atonalismului, el nu a făcut pasul decisiv pe care îl făceau contemporanii săi Schönberg, Berg și Webern.
- Stravinski, Igor* (* 1882), compozitor de origină rusă, naturalizat american, una din figurile dominante ale muzicii veacului nostru. Începînd prin a continua, bineînțeles împrăștiindu-le, tradițiile școlii ruse (*Petrușka, Pasărea de foc, Sfințirea primăverii*), el a evoluat spre un neoclasicism, adesea

de esență constructivistă, constînd din reproducerea mai mult sau mai puțin transfigurată a unor stiluri trecute, de la Pergolesi la Ceaikovski. Multă vreme partizan convins al echilibrului tonal, el a devenit de prin 1954 adept al serialismului webernian, pe care în lucrări ca *Agon* și *Threni* l-a integrat propriei sale viziuni componistice.

Stroe, Aurel (* 1932), compozitor român care, însușindu-și cele mai avansate cuceriri ale tehnicii componistice contemporane, a pornit de pe această bază la realizarea unei noi simplități a expresiei. Melodia re apare la el ca principiu dominant, uneori exclusiv (limbajul avînd în unele cazuri un caracter riguros monodic), dar o melodie de cu totul altă factură decît cea clasică. Antiromantic, el dă o expresie reținută pînă la ascețism marilor tensiuni lăuntrice *Sonata pentru pian*, *Monumentum*, *Arcade*.

Szigeti, Iozsef (* 1892), violonist american de origină maghiară, unul din cei mai de seamă interpreți ai literaturii violonistice moderne (Ravel, Bartók, Szymanowski, Stravinski etc.)

Szymanowski, Karol (1883—1937), întemeietor al școlii naționale moderne în muzica poloneză. Asimilînd cuceririle impresionismului și expresionismului (proces evident în simfonii și concerte), muzica sa a tins spre o continuă limpezire a limbajului (*Stabat Mater*), spre o reliefare a profilului național (baletul *Harnasie*).

Tausig, Carl (1841—1871), pianist și compozitor polonez, elev al lui Liszt, autor de numeroase transcripții, precum și al unei redactări pentru pian a *Maestrilor cîntăreți din Nürnberg*.

Toduță, Sigismund (* 1908), maestru emerit al artei, compozitor român care, menținîndu-se pe linia marilor tradiții, a știut să evite epigonismul academic, și, inspirîndu-se din folclor, s-a ferit de pericolul semănătorismului provincial. Muzică a gravității lăuntrice, a unei gîndiri mereu scrutătoare. Patru simfonii, *Balada steagului*, *Miorița*, *Concert pentru coarde*. Animator al vieții muzicale clujene, remarcabil pedagog.

Toscanini, Arturo (1867—1957), strălucit dirijor, seducător prin vitalitatea și precizia ritmică a interpretărilor sale. Ară-

tînd predilecție pentru operă, el s-a manifestat magistral și în domeniul simfonic.

Țăranu Cornel (*1933) tînr compozitor clujan, a cărui notă dominantă — un suav lirism de esență enesciană — capătă cu fiecare lucrare o înfățișare tot mai complexă, datorită unei continui absorbiri a tendințelor contemporane avansate. Sonata pentru flaut, *Contrastele* pentru pian, cantatele, *Simfonia brevis* l-au situat printre cei mai personali compozitori romîni de azi.

Vancea, Zeno (*1903), maestru emerit al artei, compozitor și muzicolog adînc devotat ideii de specific național în a cărui înțelegere (componistică, estetică) a evaluat de la o viziune arhaizant-puristă la o concepție deschisă tendințelor contemporane. Meritorii sînt îndeosebi creația de cameră (două cvartete) și piesele mici pentru orchestră.

Varèse, Edgar (* 1885), compozitor de origine franceză, naturalizat american. De un renume mai puțin răsunător decît al inițiatorilor diferitelor „isme” ale secolului, el a dovedit un inovatorism mai profund și mai curajos decît mulți dintre aceștia. Problema pe care și-a pus-o încă din al treilea deceniu a fost aceea de a sugera în mod muzical lumea zgomotelor (*Ionisation*, *Intégrales*, *Hyperprism*), preocupare pe care apariția fenomenelor „concrete” și „electronice” a făcut-o să intre într-o nouă fază. În *Déserts* (1954), Varèse introducea secvențe electronice într-o desfășurare muzicală obișnuită, iar în *Poemul electronic* (1958) organiza montajul pe banda electromagnetică după principii profund muzicale.

Verdi, Giuseppe (1813—1901), pe bună dreptate numit print al operei italiene: peste convenționalismele multora din lucrările sale se înalță splendoarea strălucitoare a unor melodii, de o noblețe rar întîlnită în istoria muzicii. Devenit la bătrînețe conștient (în parte, sub înrîurirea lui Wagner), de slăbiciunile operei tradiționale, a făcut un efort de înnoire care a îmbogățit repertoriul liric cu două capodopere: *Othello* și *Falstaff*.

Vieru, Anatol (* 1926), unul din cei mai proeminenți compozitori ai perioadei postenesciene, dotat cu o remarcabilă capacitate de a sintetiza tendințele contemporane ale limbajului

muzical, sub semnul unui mesaj a cărei patetică tensiune este ținută în frâu de o incisivă luciditate. Continuînd experiența enesciană, a smuls folclorului românesc iradiații de o impresionantă universalitate umană. Oratoriul *Miorița*, ciclul vocal-instrumental *Lupta cu inerția*, concerte (violoncel și orchestră, flaut și orchestră).

Vivaldi, Antonio (1680—1743), compozitor italian preclasic, cu o prețioasă contribuție la cristalizarea stilului instrumental-concertant. Capodopera sa: ciclul de concerti-grossi *Anotimpurile* în care programatismul, pe cît de naiv pe atît de discret, se împletește cu o nobilă muzicalitate.

Vuataz Roger (* 1898), organist și compozitor elvețian, autor al unor oratorii religioase.

Wagner, Richard (1813—1883), genial reformator al operei pe care s-a străduit s-o smulgă subiectelor facile și strălucirilor muzicale inconsistente, împingînd-o pe făgașul dramei muzicale, în care compozitorul se subordonează cerințelor poeziei, adevărului. Tetralogia *Inelul Nibelungilor*, *Tristan și Isolda*, *Parsifal* sînt operele în care această concepție s-a manifestat cu maximă plenitudine.

Walcha, Helmuth (* 1907), organist german, unul din cunoscătorii cei mai eminenți ai operei lui Bach.

Walter, Bruno (1876—1963), unul din marii dirijori contemporani care a făcut un adevărat apostolat din propagarea simfoniilor lui Gustav Mahler, părintele său spiritual.

Weber, Carl Maria von ~ (1786—1826), compozitor german, pe care atracția pentru fantastic și sentimentul naturii îl situează la originile mișcării romantice. Precursor al operei wagneriene și al școlilor naționale. *Freischütz*, *Oberon*, *Euryanthe* sînt principalele lui opere.

Webern, Anton (1883—1945), discipol al lui Arnold Schönberg, care a dezvoltat reforma preconizată de maestrul său într-o direcție radicală, căutînd să purifice serialismul de orice reminiscențe tonale. Muzică extrem de lapidară și concentrată, intelectuală uneori pînă la abstracțiune și ermetism.

Weingartner, Felix (1863—1942), renumit dirijor, magistral în interpretarea lui Beethoven, autor de lucrări teoretice asupra artei dirijatului.

Wolf, Hugo (1860—1903), postromantic a cărui subtilitate fremătătoare și uneori tulbure s-a exprimat cu o deosebită originalitate în lied.

Xenakis, Yanis (* 1922), compozitor grec, care propagă ideea compunerii pe baza calculului probabilităților, ceea ce dă naștere așa-zisei „muzici stocastice”. Lucrări mai importante: *Achorriopsis*, *Pythoprakta*, *Diamorfoze*.



CUPRINS

<i>Ce-și propune și ce nu-și propune autorul în această carte</i>	7
Capitolul I — Înțelegerea muzicii: o tehnică și o artă	15
Capitolul II — Sensurile multiple ale muzicii	54
Capitolul III — În laboratorul compozitorului	158
Capitolul IV — A doua creație	211
Capitolul V — Imaginea interpretativă a muzicii	244
<i>O convorbire de rămas bun cu cel pe care pledoaria autorului nu l-a lăsat indiferent</i>	267
Mic îndreptar muzical	273

De același autor:

GEORGE ENESCU — MESAJUL, ESTETICA

(Editura muzicală, 1962)

ENESCU — VIAȚA

(Editura tineretului, 1963)

MUZICA — ARTĂ GREU DE ÎNȚELES?

(Editura muzicală, ed. a II-a, 1963)

GUSTAV MAHLER SAU CUM EXPRIMĂ

MUZICA IDEI

(Editura muzicală, 1964)

Volumul de față face parte din trilogia
„OMUL MODERN ȘI MUZICA” a cărei alcătuire
este următoarea:

I MUZICĂ, TEMĂ A MEDITAȚIEI FILOZOFICE —
idei despre muzică de-a lungul veacurilor; o pano-
ramă comentată. (Ed. științifică)

II SENSURILE MUZICII

III ÎNNOIRILE MUZICII — mari epoci și curente;
(Ed. muzicală)

În pregătire :

EU, RICHARD WAGNER (Ed. tineretului)